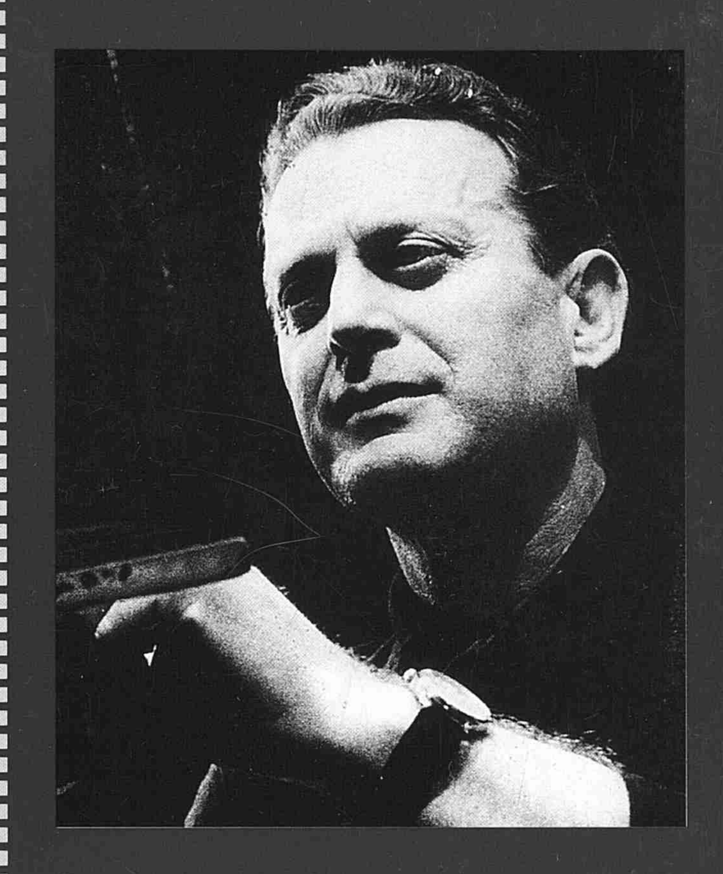
CENTENARUL CINEMATOGRAFULUI ROMÂNESC



Corneliu Medvedov

# OVIDIU GOLOGAN

OVIDIU GOLOGAN

Coperta seriei: VENIAMIN MICU

Pe coperta IV: cadru din

**„La Moara cu noroc“**

Lucrare editată de
UNIUNEA CINEAȘTILOR DIN ROMÂNIA
Coordonator UCIN:
NICOLAE CABEL

CORNELIU MEDVEDOV

# *OVIDIU GOLOGAN*

ISBN: 973-98144-8-4

## *Meandrele unei biografii*

În ciuda nenumăratelor succese profesionale, a faimei şi a realului prestigiu de care s-a bucurat pe plan naţional şi internaţional, Ovidiu Gologan a fost plin de modestie, însuşire caracteristică, îndeobşte, marilor creatori. Nu i-au plăcut interviurile, preferând – atunci când totuşi le-a acordat – să îndrepte discuţia spre colegii de breaslă, cărora le recunoştea şi le făcea publice realele merite profesionale. Dar, mai ales, ocolea destăinuirile legate de viaţa sa particulară. Astăzi, la 16 ani de la dispariţia acestui mare cineast, cercetătorului grăbit îi este foarte greu să-i recompună biografia, urmărind meandrele unei vieţi exemplare, însă, din păcate, încă învăluite în mister. Pentru că lui Ovidiu Gologan nu i-a plăcut niciodată să vorbească despre sine, ci, în cel mai fericit caz, despre filmele lui.

Totuşi, din extrem de puţinele mărturii proprii, cu precădere privind perioada copilăriei şi a adolescenţei, putem înţelege ce anume l-a determinat să opteze pentru o profesie care aparţinea, deja, artei ... Celei de-a 7-a arte.

La capătul unei cariere încununate cu binemeritaţii lauri ai succesului, dar şi – din nefericire – la capătul vieţii, **Ovidiu Gologan**, ajuns la înţelepciunea pe care doar experienţa trăită o poate conferi, răspundea calm şi sigur la întrebarea adresată de către **Valerian Sava**, în ultimul şi emoţionantul interviu pe care i-l acorda acestuia, nemaiputând să-l vadă şi tipărit:

**– „Pentru un creator care cunoaşte lumea, oamenii, viaţa, meseria, succesul, ce este mai important, în fond?**

**– Familia".**

Aşadar ultima mărturisire; aprilie 1982, doar cu câteva zile înaintea împlinirii vârstei de 70 de ani...

## *Un ardelean născut la... malul mării*

FAMILIA – iată matricea în jurul căreia a gravitat viaţa sa personală.

FAMILIA – lucrul pe care şi l-a dorit mereu, nereuşind – parcă în ciuda atâtor succese profesionale, compensatoare, dar totuşi insuficiente satisfacţii – să şi-o alcătuiască, aşa cum a sperat mereu în adâncurile zbuciumate ale sufletului său.

În schimb, atunci când vorbeşte despre rădăcinile sale de ardelean, despre originea sa, din spatele cuvintelor transpare un sentiment de mulţumire şi nedisimulat orgoliu:

**„Sunt născut la Constanţa, dar originea familiei noastre este de acolo, de lângă Braşov, de la Satulung, din Ţara Bârsei, bunicii mei dinspre tată, Gologanii, de acolo sunt şi bunicii dinspre mamă, tot de acolo".**

**„Ovidiu Gologan se trage** – scrie regizorul Mircea Mureşan – **dintr-o familie de ciobani mânaţi de oile lor din Ardeal peste munţi, până în Dobrogea, după păşune".** Tatăl său, Nicolae Gologan, a trăit 67 de ani (1875 – 1942). Mama, Florica Gologan (numele de fată – Trandaburu) avea doar 20 de ani (se născuse în 1889) când aducea pe lume, în 1909, pe primul lor băiat, Mircea Gologan. După numai trei ani, în ziua

de 14 aprilie 1912, vedea lumina zilei şi al doilea fiu, **Ovidiu Mihai Gologan.** Primul născut, Mircea, a trăit doar 20 de ani. S-a stins din viaţă în 1929, îndurerând familia care i-a purtat, de-a lungul vremii, amintirea celui dispărut prematur.

Ovidiu Gologan avea doar 17 ani când îi murea fratele mai mare, din care îşi făcuse un model. Perioadă de multiple acumulări (spirituale, morale, sentimentale), adolescenţa i-a fost profund marcată de această pierdere. Într-un târziu, s-a hotărât să-i ia locul, cu maximă seriozitate şi responsabilitate, rămânând fratele cel mare pentru sora sa Laetiţia şi sprijin al părinţilor.

Familia mamei, Trandaburu, nume cu rezonanţă medievală, era binecunoscută în perioada deceniului trei al secolului nostru, prin faima adusă de aviatorul Aurel Trandaburu, ca şi prin activitatea magistratului Tiberiu Trandaburu, ambii stabiliţi în Bucureşti. Erau unchii lui Ovidiu Gologan. În familie, dreptul devenise o tradiţie. L-am cunoscut în luna mai 1989 pe vărul primar al lui Ovidiu Gologan, avocatul Ionel Gologan, prezenţă de prestigiu în lumea magistraţilor, apreciat şi în lumea literaturii, ca epigramist şi fabulist (inclus în manualele şcolare, alături de Grigore Alexandrescu).

Legăturile de rudenie ale Gologanilor se întrepătrund şi cu familia lui George Enescu: o verişoară a lui Ovidiu, Viorica Gologan, fusese căsătorită cu doctorul Costache Enescu, la rându-i văr primar cu marele compozitor. Aşa va ajunge Ovidiu Gologan să-l filmeze pe Enescu acasă, în mediul intim, episod relatat cu nostalgie în ultimul interviu acordat aceluiaşi **Valerian Sava:** **„Îl filmasem la concerte, în diverse situaţii, dar aveam ambiţia să-l filmez acasă. L-am întâlnit şi i-am spus că aş vrea să-l filmez acasă, cântând la pian, la vioară. «Dragul meu, mi-a spus el, dar eu nu sunt nici violonist,**

**nici pianist, eu sunt compozitor». S-a uitat la mine, cum era el adunat, mic de statură, eu eram înalt, voinic, m-a mângâiat totuşi şi m-a întrebat: «Creierul poţi să-l filmezi?» Am rămas uimit şi n-am putut să-i dau nici un răspuns, atunci. Eram foarte tânăr, dar, într-un fel, întrebarea a rămas în mine şi mi-a influenţat optica asupra imaginii de film. De fiecare dată am căutat, de atunci, să dau expresie deosebită înfăţişării personajelor, ca să respire emoţia interioară, lumina gândului fiecărui actor. După ani de zile i-aş fi răspuns: – Într-adevăr, domnule Enescu (pentru că lui nu-i plăcea deloc cuvântul „maestre", avea oroare de acest cuvânt), pot să vă spun că, într-adevăr, creierul se poate filma, toate gândurile omului şi tot murmurul fiinţei lui se poate filma, toate sclipirile ochilor, totul, totul…"**

Reluând firul amintirilor, Ovidiu Gologan nu uită să evoce şi alte întâlniri avute cu mari personalităţi ale vremii, pe care le-a filmat atunci când lucra ca operator la jurnalele de actualităţi:

**„L-am cunoscut pe Ilya Ehrenburg, cu care am fost şi prin provincie, pe George Georgescu, pe Oistrah, pe Yehudi Menuhin, care s-a uimit zicându-mi că semăn cu el şi, într-adevăr, mi s-a întâmplat să fiu oprit pe stradă, şi în ţară şi în străinătate, şi întrebat dacă eu sunt violonistul Menuhin. Dacă ar mai fi fost şi geniul lui…".**

Şi cumnatul său, Ştefan Buiuc, soţul Laetiţiei Gologan, era de profesie tot avocat. Prin intermediul acestuia, Ovidiu l-a cunoscut pe Liviu Ciulei, proaspătul absolvent al Conservatorului de Artă Dramatică, ce juca pe scena teatrului construit special de tatăl său, fascinând publicul spectator:

**„Dar tot prin intermediul teatrului, de data aceasta dus de cumnatul meu, avocatul Ştefan Buiuc, distins intelectual, care era prieten cu inginerul Ciulei, m-am ataşat şi de fiul**

**inginerului, Liviu Ciulei, pe care l-am văzut pentru prima oară ca actor, în rolul lui Puck, din „Visul unei nopţi de vară“, la actualul Teatru Nottara...“.**

Ovidiu Gologan va fi mereu în preajma mamei sale, până când aceasta va închide ochii, la înaintata vârstă de 83 de ani (1972). Ea supravieţuieşte 30 de ani decesului soţului iubit şi moare cu un deceniu înaintea fiului ei drag, exact în anul când Ovidiu împlinea 60 de ani. După dispariţia acestei fiinţe nepreţuite, Gologan a mai trăit zece ani cu amintirea vie a chipului şi sufletului ei.

**„– Pentru un creator care cunoaşte lumea, oamenii, viaţa, meseria, succesul, ce este mai important, în fond?**

**– Familia“.**

*

## *Fascinat de teatru, îndrăgostit de cinema*

Dacă uneori copilul, născut într-un port maritim, visa să ajungă marinar, să călătorească mult, să cunoască lumea şi misterele ei, teritoriile artei vor lua rapid locul celor geografice, acaparându-l definitiv, încă de când era elev. Astfel, teatrul îl atrăgea ca un miraj:

**„Copil fiind, am fost atras de teatru, la început. Şi emoţiile pe care mi le-au dat spectacolele, actorii şi piesele au reprezentat intrarea mea în viaţa artistică. Elev încă, la şcoala primară şi apoi în prima clasă de liceu, la Colegiul Naţional „Sfântul Sava“, cea mai mare plăcere a mea era să mă duc la Teatrul Naţional – vechiul teatru, teatrul care i-a**

**emoţionat pe toţi cei care i-au văzut spectacolele. (...) Era ca un ritual tot ce se întâmpla la teatru, mă fascina de fiecare dată şi m-a vrăjit şi m-a atras în direcţia asta, spre profesia asta".**

**„Era acolo, la intrare, casa de bilete, cu o atmosferă atât de plăcută, cu multă lumină şi era la casă o doamnă distinsă, blondă, întotdeauna elegantă, de o politeţe deosebită, când îţi rupea biletele, şi biletele acelea parcă erau nişte bancnote străine, lungi, din hârtie filigranată. Şi-ţi întindea biletele cu o mână frumoasă, care mi-a rămas întipărită în minte. (...) Pe urmă, intram în sală prin spate, pentru că pe acolo era intrarea la galerie şi acolo mi-am făcut eu ucenicia, prima educaţie artistică, acolo am simţit într-adevăr fiorul artei, acolo, sus de tot, „la cucurigu", la galerie. (...) Teatrul Naţional era o perlă a arhitecturii şi a culturii româneşti – totul strălucea de frumuseţe, era linişte, teatrul cel vechi avea o acustică extraordinară şi plasatorii aceia bătrâni, vechi, stilaţi... Iar noi, pentru că mergeam de obicei cu un prieten, mare amator de teatru, şi cu sora mea, Laetiţia, ţineam să luăm bilete cu locuri chiar lângă balustradă. (...) Mă întorceam de la teatru şi rămâneam treaz până noaptea târziu şi mă gândeam şi nu puteam să mă dezlipesc de gândurile acelea atât de atrăgătoare şi neliniştitoare pe care mi le inspirase tot ce văzusem acolo – feeria de lumini, de culori, de costume – o vrajă pe care nici azi nu pot să o desluşesc. Şi am rămas cu ea, cu această vrajă".**

Vraja de care era cuprins în anii adolescenţei i-a rămas adânc întipărită în memorie până în ultimele zile ale existenţei, relevând – pe lângă copleşitoarea sensibilitate a artistului – fascinaţia pe care au exercitat-o întotdeauana asupra sa **lumina, culoarea, spectacolul**. Din nefericire, ultima imagine a

Teatrului Naţional din Calea Victoriei (întipărită pe retina cineastului) coincide cu distrugerea acestuia în urma bombardamentelor germane: **„Au trecut anii şi mă gândesc acum ce coincidenţă teribilă a fost ca după 23 August 1944 să mai văd odată Teatrul Naţional. Fumegând. Şi să-l filmez. Vedeam fumul, mai rămăseseră atârnate bârnele care fumegau şi mă întrebam - unde eşti tu, acum, pilotul acela, care ai aruncat bombele? În război, bineînţeles, nu se întreabă nimic, tu ai vrut să loveşti în Palatul Telefoanelor sau în alte obiective, apropiate sau depărtate, dar eu eram copil când mă legasem de acest Teatru Naţional..."**

Ovidiu Gologan este singurul care a filmat în dimineaţa zilei de 24 august 1944 ruinele fumegânde ale fostului Naţional bucureştea,...

## *Prin fotografie, către cinema...*

Ulterior, unii dintre actorii pe care adolescentul îi admirase „într-o emoţie permanentă", pe scena Naţionalului, au evoluat sub obiectivul aparatului său de filmat:

**„Acolo l-am văzut pe marele Bălţăţeanu, i-am văzut pe Demetriade, pe Storin, pe Ciprian, pe Vraca, pe Valentineanu (cu ultimii trei Gologan se va reîntâlni cu ocazia debutului său în filmul artistic de lung metraj VIAŢA ÎNVINGE, 1951 - n.n.), pe Elvira Godeanu cu care m-am împrietenit şi cu care am făcut probe, pe urmă, la CIPRIAN PORUMBESCU. (...) Îmi aduc aminte că, mai târziu, când lucram la Studioul de actualităţi, am plecat odată la Arad, ca să fac un documentar despre stingerea incendiilor şi mai**

**în fiecare seară mă duceam la teatru şi aşa am văzut pe scenă un nou mare actor, pe care l-am îndrăgit: Ştefan Ciubotăraşu. Pe urmă, pe vremea când lucram la PĂDUREA SPÂNZURAŢILOR, îi povesteam: Nea Fănică, dacă ai şti că m-am dus de două-trei ori să văd un spectacol la teatru, cu dumneata, la Arad... Şi nu mai eram de mult copil."**

Mulţi dintre artiştii de seamă ai scenei şi ecranului şi-au început cariera cinematrografică prin filme a căror imagine este semnată de acest **„împărat al luminilor"**, cum atât de sugestiv îl numea elevatul critic **Florian Potra**: Fory Etterle (VIAŢA ÎNVINGE, 1951); Iurie Darie, Amza Pellea, Marga Barbu, Ernest Maftei, Constantin Codrescu, Florin Scărlătescu (NEPOŢII GORNISTULUI, 1953); Olga Tudorache (LA MOARA CU NOROC, 1957); Gina Patrichi, Emerich Schäffer (PĂDUREA SPÂNZURAŢILOR, 1965), ca şi studenţii (pe atunci, abia în anul întâi de facultate) Ioana Bulcă (LA MOARA CU NOROC, 1957) şi Vlad Rădescu (CIPRIAN PORUMBESCU, 1973).

*

Tot în perioada copilăriei şi adolescenţei a avut loc întâlnirea lui Ovidiu Gologan cu cinematograful. Pleca de la şcoală, însoţit de alţi „câţiva băieţi năzdrăvani":

**„Hai la cinema, le spuneam, şi chiuleam, ne aşezam în primele rânduri, cu nasul aproape lipit de ecran şi aşa am văzut comediile acelea cu Zigotto, cu Fatty, cu Harold Lloyd, filmele cu cow-boys, cu Tom Mix, cu călăreţi, am văzut şi filme româneşti, ŢIGĂNCUŞA DE LA IATAC, CIULEANDRA, jucate şi făcute cu greşelile obişnuite de pe atunci, dar mie mi-au plăcut, am văzut BING-BANG, cu**

**Stroe şi Vasilache, GOGULICĂ CEFERIST şi alte comedii româneşti, unele foarte bune."**

Acest prim contact cu cinematograful a avut, desigur, rolul de a-i incita curiozitatea, însă nu putem vorbi despre o influenţă decisivă asupra formaţiei sale ulterioare. Menţionez, totuşi, că două dintre peliculele amintite de Ovidiu Gologan puteau trezi interesul adolescentului de atunci, fiind sonorizate în limba română. Este vorba de CIULEANDRA (1930), ecranizarea nuvelei cu acelaşi titlu de **Liviu Rebreanu** (regia, **Martin Berger**) – primul film sonor din ţara noastră în care se vorbeşte româneşte – şi de **„humoresca muzicală"** BING-BANG (1935 – producător, inginerul Gartemberg-Argani), primul film sonor realizat integral la Bucureşti.

În mai mare măsură l-a apropiat de tehnica şi arta filmului pasiunea pentru **fotografie**, care i-a dezvăluit secretul de a vedea prin ochiul obiectivului, impunându-i rigorile încadrării în spaţiu a unei imagini şi folosirea luminii în mod creator. Elev la Colegiul Naţional „Sfântul Sava" din Bucureşti, Ovidiu Gologan realiza – e drept, cu un aparat rudimentar – portrete, peisaje, compoziţii, care i-au descoperit două dintre cele mai tulburătoare însuşiri ale fotografiei: acelea de **a opri timpul** şi de **a apropia spaţiul**...

## *O.N.C. - pionierat cu aparate... vechi*

Era, aşadar, firesc ca tânărul Gologan să fie atras de posibilitatea de a da viaţă imaginii, prin mişcare, cu ajutorul aparatului de filmat. Începuturile sale de operator sunt legate strâns de evenimentul ce a deschis drumul afirmării ulterioare a cinematografiei noastre naţionale în forme instituţionalizate: crearea Oficiului Naţional Cinematografic.

Cu entuziasm, în revista „Rampa“ din 12 iulie 1934 se consemnează: **„Efectele legii se vor putea vedea abia la toamnă. Deocamdată se observă în toate cercurile o mişcare în favoarea filmului românesc. Dl. Ministru Al. Mavrodi a instituit o comisie compusă din domnii: Ion Marin Sadoveanu, inspector general al teatrelor, prof. Tudor Vianu şi prof. Al. Rosetti, care să studieze problema studioului naţional şi să propună mijloace de realizare“.**

Totuşi, abia după doi ani, prin decretul-lege din 10 noiembrie 1936, Fondul cinematografic poate fi administrat în mod legal, fiind încredinţat noului organism creat în vederea dezvoltării turismului în ţara noastră, Oficiul Naţional de Turism. În cadrul său exista şi un serviciu foto-cinematografic, devenit mai târziu Oficiul Naţional Cinematografic (O.N.C.), instituţie de sine stătătoare; acest serviciu cinematografic avea datoria de a produce filme turistice, de propagandă şi documentare, unele cu caracter publicitar.

În primăvara anului 1937 a început construirea unui studio, amplasat în localul O.N.T.-ului, pe strada „Wilson“ (devenită ulterior „Oneşti“). Iniţial, studioul a fost construit numai cu destinaţia de a servi înregistrărilor sonore, cum menţionează maestrul **Paul Călinescu**, ca „unul dintre cei care au participat la montarea lui“.

O dată cu intrarea în funcţiune a noului studio, au fost chemaţi din Franţa doi specialişti: inginerul de sunet **Adolphe Fontanel** (un elveţian care fusese directorul tehnic al Studiourilor „Eclair“ din Paris şi organizase Studiourile Cinematografice din Madrid – şi un operator mai în vârstă, **Amedée Morrin**, bun profesionist **„dar închistat, care se cam ferea să împărtăşească din experienţa lui operatorilor**

**români, pretextând că nu ştiu franţuzeşte, dar, în realitate, de teamă să nu fie prea repede înlocuit de cei pe care i-a format".**

## *Debutul*

Şi-a început activitatea de operator ca asistent al lui Amédée Morrin, aşa cum, de altfel, îl înfăţişează o fotografie din 1937 (reprezentând prima echipă a jurnalelor de actualităţi ale O.N.C-ului), alături de regizorul **Paul Călinescu** (şeful echipei), **Cornel Dumitrescu, Victor Cantuniari, Adolphe Fontanel** şi **Wilfried Ott.**

Trecuse de la Serviciul de difuzare a filmelor – unde se angajase în ziua de 1 decembrie 1936 – la aparatul de filmat, atras de această profesie asemenea prietenului şi colegului său, operatorul **Ion Cosma**. Având în vedere periodicitatea săptămânală a jurnalelor de actualităţi, echipa de operatori reuşea să facă cu greu faţă volumului extrem de mare de muncă, din cauza insuficientei aparaturi. Ovidiu Gologan, care a trebuit să înveţe mai mult singur tainele meseriei, izbutea să depăşească aceste dificultăţi datorită perseverenţei şi ingeniozităţii sale, ca şi acelei continue căutări a unor noi formule de expresie plastică. A studiat cărţi şi reviste de specialitate, ajungând, peste ani, să-i înveţe şi pe alţii, ca profesor. Dar iată cum îşi amintea de prima filmare „independentă", de primul său subiect de jurnal:

**„Luasem aparatul pe ascuns şi am filmat derbiul de galop din 1940. Aveam 30 de metri de peliculă în aparat şi m-am urcat în trăsura comisarului de parcurs, iar lângă potou pusesem un geam protector, ca să nu sară nisipul în**

**obiectiv şi aşa am filmat şi plecarea şi sosirea cailor, din apropierea copitelor, stând pe burtă. A ieşit frumos, cu toate contururile proiectate pe cer, în raccourçi. Cât de tânăr eram şi cu câtă emoţie am intrat în sală, când s-a proiectat materialul! De atunci mi-am făcut un obicei: când eram foarte emoţionat, la vizionarea materialelor mele, îmi introduceam întotdeauna mâna sub cămaşă, ca să-mi strâng inima; simţeam că-mi plesneşte...".**

Cei ce l-au cunoscut sau au avut prilejul să colaboreze cu Ovidiu Gologan, mi-au povestit cu firească nostalgie că, ajuns la vârsta la care deţinea multe din secretele meseriei, pe culmile profesionalităţii, cineastul avea aceleaşi emoţii înaintea proiectării oricărui material nou, fimat de el.

## *Aprecieri măgulitoare*

Apariţia jurnalelor de actualităţi în cadrul O.N.C.-ului, precum şi rubrica intitulată de regizorul **Paul Călinescu**, „Români, cunoaşteţi-vă ţara", au făcut ca interesul operatorilor din anii '30-'40 pentru imaginile documentare să fie din cei în ce mai viu. Ei au imortalizat peisaje pitoreşti, obiceiuri şi datini populare, diverse momente de actualitate, lăsând drept mărturie sute de mii de metri de peliculă înregistrată în toate colţurile ţării.

Un cineast cu nume de rezonanţă internaţională puncta impresia puternică pe care a resimţit-o în urma vizionării unor documentare româneşti, mai vechi şi mai noi. Vizitându-ne ţara în vederea achziţionării unor filme pentru emisiunea sa săptămânală de la Televiziunea din Glasgow, „patriarhul documentarului englez", regizorul **John Grierson** (1898 – 1972),

afirma: **„M-a uimit nivelul profesional al scurt-metrajelor româneşti. Am văzut filme de genuri foarte variate şi am avut surpriza plăcută să constat că în acest domeniu, prea adesea bântuit de diletantism şi fanfaronadă, inspiraţia poetică nu exclude stăpânirea meşteşugului şi probitatea artistică (...). Născut pe un pământ cu vechi tradiţii de cultură, cineastul român are interes să cultive aceste tradiţii, să le reînvie în ceea ce spiritul latin are mai preţios: claritatea şi echilibrul, temeinicia şi ideea perenităţii realizărilor umane“**.

Ovidiu Gologan l-a cunoscut personal pe acest mare documentarist englez, a cărui deviză era **„Cinema din orice, dar nu oricum“**. Mi-a reamintit-o într-o seară de toamnă a anului 1974, când străbăteam împreună aleile desfrunzite ale Cişmigiului. Eram fericit: aveam 20 de ani, eram proaspăt admis (pentru prima oară) la I.A.T.C. şi, iată, mergeam alături de Maestrul meu. Aşa că mi-am permis, cu nerăbdarea şi curiozitatea tânărului de atunci, să-l întreb ce sfat mi-ar da pentru cariera viitoare. A tăcut, s-a oprit, a privit frunzele de castan uscate şi a spus, într-un târziu: **„Un singur sfat: CINEMA DIN ORICE, DAR NU ORICUM“. În rest, ne întâlnim pe ecrane!“.**

## *Documentare, sub tăcere*

Filmografia lui Ovidiu Gologan impresionează nu numai prin varietatea subiectelor, ci, mai ales, prin numărul extrem de mare de filme pe al căror generic apare numele său, în calitate de asistent, scenarist, regizor şi operator. Subiecte de jurnale de

actualităţi, documentare, reportaje de front, scurt-metraje utilitare şi lung-metraje de ficţiune, realizate în alb-negru sau color, toate atestă o putere de muncă şi o inventivitate creatoare ieşite din comun. Din păcate, dicţionarele cinematografice (româneşti sau străine) nu consemnează decât selectiv producţia acestui operator de excepţie. Dintr-o reţinere, lesne de înţeles azi, nici chiar Ovidiu Gologan nu aminteşte, în propria fişă de creaţie încredinţată Uniunii Cineaştilor (între ai cărei membri fondatori a fost), toate titlurile filmelor la care a lucrat.

O dată cu izbucnirea celui de al doilea război mondial, O.N.C.-ul fusese trecut în subordinea Marelui Stat Major al Armatei, tot personalul tehnic şi administrativ fiind mobilizat pe loc. Întreaga cinematografie a fost divizată în două eşaloane: primul – incluzând reporterii şi o parte din serviciul de montaj – a fost imediat evacuat în comuna Tâncăbeşti, în apropierea Bucureştiului. De el răspundea directorul Mihai Puşcariu, Ovidiu Gologan fiind în subordinea acestuia. Al doilea eşalon – cuprinzând aparatura de studio şi laborator, serviciul de difuzare a filmelor, arhiva de filme – s-a refugiat la Vinga, în apropierea Timişoarei, sub conducerea directorului tehnic, regizorul Paul Călinescu, cel care îşi va aminti mai târziu:

**„Iniţial se hotărâse ca acest al doilea eşalon să fie evacuat la Timişoara, în clădirea şcolii „Notre Dame“ şi am fost trimis acolo cu puţin timp înainte, pentru a pregăti evacuarea. La Timişoara, surpriză! Şcoala „Notre Dame“ era amplasată chiar lângă uzina electrică, obiectiv vulnerabil, vizat în primul rând de aviaţie. Am încercat să găsesc o altă clădire mai bine amplasată pe care s-o propun, dar n-am reuşit. Toate erau repartizate altor instituţii. Atunci m-am hotărât să cer aprobarea de a evacua eşalonul la Vinga, comună mai îndepărtată de cele două mari centre industriale.**

**Între timp a început însă seria bombardamentelor aeriene asupra Bucureştiului".**

Ulterior, întreaga aparatură va fi din nou transportată la Bucureşti, încărcată într-o garnitură alcătuită din 10 vagoane, cu ajutorul sătenilor din Vinga. Reîntorcându-se la Mogoşoaia, din ea n-a lipsit nimic, cu excepţia unei... maşini de scris!

Dar, dacă protagonistul întâmplărilor de la Vinga a fost regizorul Paul Călinescu, eroii unor momente memorabile ale anului 1944 au fost şi operatorii **Ion Cosma** şi **Ovidiu Gologan**. Alături de alţi colegi de la O.N.C., ei şi-au expus viaţa în timpul „fixării" pe peliculă, pentru generaţiile viitoare, a evenimentelor din acea perioadă, culminând cu acel fatal 23 august.

Cu 35 de ani mai târziu, operatorul Ion Cosma va rememora aceleaşi evenimente, din unghiul de vedere al celui care le-a trăit pe viu:

**„În seara zilei de 23 August mă aflam împreună cu colegul meu Ovidiu Gologan, într-o proiecţie la Tâncăbeşti, cu un material filmat de noi, când cineva întrerupe proiecţia şi ne anunţă că, la radio, se transmite un comunicat important în legătură cu răsturnarea dictaturii fasciste şi formarea guvernului de unire naţională. (...) Ne-am hotărât pe loc; nu ne rămânea nici o clipă de pierdut. Ne-am încărcat aparatele şi fără să mai aşteptăm alte dispoziţii am pornit spre Bucureşti. Trebuia să ajungem la vreme ca să putem înscrie pe peliculă momentele istorice pe care le trăiam. Dar cum să ajungi? Şoselele erau înţesate de trupe germane în retragere, camioane ce transportau mitraliere în poziţie de tragere; cum să te strecori printre ele cu aparatul de filmat şi cutiile grele de peliculă fără să atragi atenţia? Ne-am hotărât să o luăm fiecare pe alt drum: Gologan a pornit spre Periş, eu m-am îndreptat către Bucureşti prin Săftica. Unul**

**dintre noi trebuia să ajungă la timp. Nu puteam rata clipa. Era o datorie a fiecăruia. (...) la Bucureşti ne-am „regrupat“ forţele, adică la sediul O.N.C.-ului din strada Wilson; l-am întâlnit pe Gologan şi am pornit să filmăm prin oraşul în fierbere. Am filmat grupuri compacte de oameni ce fluturau steaguri şi pancarte pe care scria „Trăiască P.C.R.“, în faţa Palatului am surprins în imagine muncitori înarmaţi, membri ai gărzilor patriotice. Am intrat în Palat şi am tras cadre cu sala tronului distrusă de bombardamente, apoi am filmat Teatrul Naţional în ruine. La podul Băneasa şi Otopeni unde se dăduseră lupte grele, am ajuns mai târziu, doar ca să filmăm ruinele lăsate de hitlerişti şi care de luptă transportând răniţi. Bubuiturile tunurilor se auzeau tot mai departe“**.

Din aceste emoţionante relatări, încărcate de patina vremii (şi amintite adeseori cu prilejul nenumăratelor aniversări de 23 august la care presa, obedientă, trebuia să răspundă „prezent“, ca şi televiziunea care, difuzând imagini-document, n-a menţionat niciodată cine le-a filmat, „principiu“ perpetuat, din păcate, şi după '89), rezultă foarte clar dăruirea, pasiunea şi conştiinţa profesională a celor doi pionieri ai documentarului românesc, ce vor rămâne uniţi până la bătrâneţe.

**„A fost o şansă că aceşti cineaşti au filmat – fără dispoziţie expresă, fără plan, fără scenariu, din datorie profesională, dintr-un imbold lăuntric fericit – ceea ce s-a petrecut în săptămâna dintre 23 şi 30 august 1944“** – menţiona, în mai 1986, criticul **Valentin Silvestru**. Fostul redactor-şef şi fondator al revistei „Probleme de cinematografie“ (1951-1953) avea să-şi reamintească momentele evocate mai sus, când l-a întâlnit pentru prima oară pe Ovidiu Gologan, de care l-a legat o trainică prietenie. Viitorul critic de teatru şi film avea doar 20

de ani când a văzut prima oară un aparat de filmat: **„Umblam hai-hui pe Calea Victoriei, în ziua senină de august – senină şi atât de învălmăşită –, zâmbeam celor care ne strigau „Intraţi în adăpost, or să vă omoare!“ şi priveam cu nesaţ, vroiam să ştim ce se întâmplă, să vedem totul, să înţelegem. Şi atunci l-am zărit, pentru prima oară în viaţa mea, pe omul cu aparatul de filmat: un bărbat blond, înalt, cu umerii largi, sărind peste gropi şi punând acel aparat la ochi, aşezându-se într-un genunchi, ridicându-se dintr-un salt, rezemându-se pieziş de un zid, căutând, febril, locul cel mai nimerit, nepăsător la primejdia ce venea de sus, apropiindu-se de flăcări până la a le simţi văpaia, surd la îndemnurile de a se feri, de a ocoli, de a se îndepărta, privind scrutător, cu toată fiinţa adunată în ochi, făcând mereu să zbârnâie maşinăria aceea cu zgomot scrâşnit de râşniţă. I-am aflat numele mai târziu: Ovidiu Gologan“**.

Dar evenimentele nu s-au oprit aici. **Ovidiu Gologan**, împreună cu **Ion Cosma, Constantin Dembinski** şi **Ilie Cornea** au urmat trupele româneşti pe frontul din Cehoslovacia. Mai concis în exprimare, considerându-se doar un „simplu colecţionar de documente“ pe care le-a încredinţat Arhivei Naţionale de Filme, Ovidiu Gologan trecea în revistă, la 60 de ani, câteva date ce au marcat devenirea ulterioară a ţării noastre:

**„Am mărşăluit împreună cu armatele eliberatoare până în Cehoslovacia, bineînţeles, tot filmând. Am surprins apoi pe peliculă momente de răscruce ale noii noastre istorii, cum ar fi, de pildă, instaurarea primului guvern democratic la 6 martie 1945, primul 1 Mai liber, 9 mai 1945 – Ziua Victoriei, manifestaţia din 8 noiembrie 1945, din Piaţa Palatului, prima defilare de 23 August**

**1945, proclamarea Republicii la 30 decembrie 1947, naţionalizarea, reforma agrară, înfiinţarea primelor C.A.P.-uri...“**.

Nu din pricina binecunoscutei sale modestii se autocaracterizează Gologan „un simplu colecţionar de documente cinematografice“, referindu-se la anii 1944-1948. Aşa cum am înţeles din cele câteva discuţii ale mele cu doamna Laetiţia Buiuc, sora cineastului, apoi cu **Paul Călinescu, Florian Potra, Ion Cosma, Jean Georgescu** şi neuitatul **D.I. Suchianu**, dar, mai ales, aşa cum se poate observa din imaginile filmate, Ovidiu Gologan a înregistrat acele evenimente **ca un documentarist fidel şi atent**, nu ca un propagandist entuziast. De altfel, încercarea de detaşare obiectivă este vizibilă şi în interviul amintit mai sus, din felul în care enumeră – fără aprecieri elogioase pentru proaspătul regim politic sau incriminări zgomotoase pentru perioada antebelică – faptele surprinse pe peliculă în primii ani de instaurare a comunismului. Asta, spre deosebire de unii confraţi de breaslă, „căţărători” de profesie în epocă, al căror devotament faţă de noua orânduire (sincer sau de circumstanţă – cade în sarcina viitorilor cercetători să depisteze) era evidenţiat cu orice prilej favorabil.

## *O rotiţă...*

Oprindu-mă, în continuare, la filmografia lui Ovidiu Gologan din perioada 1945-1969, constat aceeaşi rezervă de martor ocular, care pune în evidenţă doar fapte şi oameni, nu atitudini şi sentimente proprii. Cu câteva excepţii, ca, de

pildă, cele două documentare la care a fost şi regizor: CÂNTECE ŞI DANSURI DIN BANAT (în colaborare cu **Ion Cosma**) – 1948 şi FABRICA DE MAŞINI-UNELTE AGRICOLE „BUCUREŞTI" – 1969. Departe de a clama reverberat ataşamentul faţă de democraţia populară sau socialismul victorios, ele atestă, incontestabil, ştiinţa de a face imaginea elocventă, prin încadraturi, mişcări de aparat, unghiulaţie şi lumină, inclusiv prin montajul audio-vizual.

Este adevărat, însă, că numele lui Ovidiu Gologan – înnobilând de data asta doar profesia de operator de film – apare şi pe genericul unor scurt-metraje cu vădit scop propagandistic, în regia lui **Jean Mihail, Andrei Feher** sau **Victor Iliu**. Fără îndoială, nu a făcut acest lucru din oportunism politic sau pentru a-şi netezi drumul viitoarei cariere (procedeu des utilizat de cineaştii români, unii chiar de prestigiu, care au pactizat cu diversele eşaloane ale puterii), fiindcă în întreaga sa viaţă a rămas consecvent cu hotărârea de a nu deveni membru P.M.R. sau P.C.R. Pur şi simplu, ca angajat al O.N.C., intrase în angrenaj... Să nu uităm că, în aceeaşi calitate, a fost reporter de război, filmând pe ambele fronturi (deci şi înainte de 1944), precum şi faptul că, la un moment dat, a fost acuzat chiar de legionarism... Deşi pare incredibil, iată, pe scurt, faptele: la 19 august 1942, directorul O.N.C.-ului, **M. V. Puşcariu**, se adresa ministrului apărării naţionale pentru a lua apărarea inginerului de sunet **Victor Cantuniari** (subdirector tehnic) şi operatorului **Ovidiu Gologan** (redactorul jurnalului sonor de actualităţi), ambii acuzaţi de o presupusă activitate legionară, în ciuda faptului că Ministerul Propagandei Naţionale nu efectuase absolut nici o anchetă în acest sens. Iată şi cum argumenta directorul O.N.C.-ului absurditatea acestor acuzaţii: **„Dl. Gologan, care a activat ca operator cinematografic de război pe front până**

**la căderea Odessei, iar în timpul iernii, în Crimeea, are şi însărcinarea de a face legătura cu Preşedinţia şi de a însoţi ca operator cinematografic pe dl. Mareşal şi pe dl. Prim-ministru. (...) Numitul Gologan fiind cunoscut ca o persoană serioasă şi muncitoare şi în fişele serviciului nostru** (este vorba de serviciul special de informaţii de pe lângă Preşedinţia Consiliului de Miniştri – n.n.) **nu este cunoscut ca făcând parte din vreo organizaţie cu caracter subversiv sau urmărit pentru vreun fapt interesând siguranţa statului"**.

Acest capitol din biografia sa – necunoscut până astăzi decât apropiaţilor – a fost relevat datorită cercetărilor întreprinse de istoricul **Viorel Domenico**. În valorosul său volum „Istoria secretă a filmului românesc" (Editura Militară, 1996) – unic în perimetrul istoriografiei cinematografice de până acum – autorul prezintă numeroase fapte, atestate de documente publicate pentru prima oară, privind activitatea tânărului fruntaş t.r. Ovidiu Gologan, cât şi participarea sa la unul dintre cele mai controversate episoade: execuţia Mareşalului Antonescu. Spun **controversate**, întrucât, nici până în momentul publicării acestor rânduri, nu s-au găsit cele aproximativ 3 minute din finalul execuţiei, în fond, **„cea mai elocventă mărturie a omului care s-a ridicat semeţ şi demn în faţa destinului vitreg al neamului său, dovada incontestabilă a unui eroism de excepţie, a unei conduite care ar fi devenit, prin exemplaritate, o legendă despre curajul şi demnitatea ostăşească. Ceea ce nu s-a dorit, desigur"**. Dintre toţi operatorii români, a fost ales Ovidiu Gologan pentru a imortaliza tragicul eveniment. Iată cum şi-l aminteşte el: **„Când s-a apropiat momentul, am auzit vocea Mareşalului, limpede şi pătrunzătoare:**

**Domnilor, suntem gata! Ochiţi cum trebuie! Trăiască România! Foc!**".

Aparatul „Arryflex", mânuit de Gologan, înregistrează rece, fără să tremure nici măcar o clipă, prăbuşirea celor patru condamnaţi...

Dar, atenţie! Exact **momentul cel mai important** – ridicarea Mareşalului – lipseşte din filmul execuţiei! Singura mărturie a existenţei acestui fragment edificator aparţine aceluiaşi Ovidiu Gologan, care l-a filmat.

**„Mihai Antonescu, generalul Piki Vasiliu şi Gh. Alexianu au căzut retezaţi şi trupurile lor au rămas în nemişcare. Aparatul ţârâia necontenit; urmăream împietrit scena de coşmar. Se petrecea ceva incredibil. Mareşalul se ridicase într-un genunchi şi, înălţându-şi pieptul şi fruntea, a strigat: N-AŢI NIMERIT DOMNILOR! OCHIŢI MAI BINE, TERMINAŢI ODATĂ!**".

## *... În slujba propagandei*

În memoria celor care l-au cunoscut, sau au colaborat cu **Ovidiu Gologan**, există – încă neexploatate pe deplin – fapte şi întâmplări ce-i dovedesc pasiunea pentru munca sa. Pentru că, munca de cineast devenise, cu timpul, turnul său de fildeş, în care se retrăgea cu voluptate, pentru a urmări lupta subtilă dintre **întuneric** şi **lumină**. Nu se simţea implicat decât în profesia lui de artist al imaginii, urcând calvarul desăvârşirii ... Aşa a început colaborarea cu **Victor Iliu**, asupra căreia voi insista mai mult, fiindcă l-a condus la realizarea uneia dintre capodoperele cinematografiei postbelice.

Prima conlucrare cu talentatul creator şi pedagog Victor Iliu a avut loc cu prilejul realizării documentarului acestuia, intitulat SCRISOAREA LUI ION MARIN CĂTRE „SCÂNTEIA“ (1949), care marca şi debutul de scenarist al proaspătului regizor întors de la Moscova. Între 1946-1947, Victor Iliu studiase regia la celebrul institut V.G.I.K. (cel mai vechi institut cinematografic existent), având şansa de a se număra printre ultimii studenţi ai lui Serghei Eisenstein stins din viaţă în seara zilei de 9 februarie 1948, în urma unui atac cardiac, survenit la numai două săptămâni după aniversarea vârstei de 50 de ani.

Afinităţile care i-au unit pe Victor Iliu şi Ovidiu Gologan sunt de mai multe feluri. Amândoi s-au născut în acelaşi an, **1912 – Gologan** la **14 mai, Iliu** la **24 noiembrie**. Amândoi se trag din familii de ţărani ardeleni. Amândoi au fost atraşi de miracolul imaginii, iar drumurile lor s-au întretăiat la Oficiul Naţional Cinematografic unde şi-au făcut uncenicia.

**„Aici m-au adus obsesiile mele şi această pasiune adâncă, pasiune cu sens unic, dragostea pentru imagine, pentru miracolul în alb şi negru“**. O mărturisire care, deşi îi aparţine lui Victor Iliu, putea fi făcută, la fel de bine, şi de Ovidiu Gologan. Pentru că amândoi, în egală măsură îndrăgostiţi de imagine, au ucenicit la O.N.C. pe lângă acelaşi om, francezul Amédée Morrin, specialistul dificil care nu le mărturisea mai nimic din tainele profesiei de operator.

Şi totuşi, în timp, datorită talentului, experienţei şi puterii de adaptare la stiluri regizorale diferite, Ovidiu Gologan a reuşit (mai ales în filmele alb-negru dar şi în cele realizate pe peliculă color) să depăşească epoca, devenind un nume singular, o personalitate inconfundabilă, aşa cum l-a considerat, pe bună dreptate, însuşi genialul Orson Welles, cu prilejul vizitei sale în România.

Marele operator dovedeşte în SCRISOAREA LUI ION MARIN CĂTRE „SCÂNTEIA" (documentar cu teză în epocă, semnat şi de Victor Iliu) şi priceperea de a folosi lumina naturală, potenţându-i valenţele sculpturale, chiar şi atunci când este vorba de detaliile cele mai obişnuite; de exemplu, cel al mâinilor de ţărani şi mai ales, de muncitori, îngemănate într-o strângere cordială, cu vădit caracter didactic-simbolic, dar nu lipsit de forţă emoţională, gest care concentrează ideatica întregului film. De altfel, Ovidiu Gologan îşi amintea cu multă afecţiune de ţăranii pe care i-a filmat pentru acest scurt-metraj:

**„(...) Mi-aduc aminte că atunci când lucram ca operator la primul film documentar al regizorului Victor Iliu (...), discutam nu numai despre subiectul unor filme artistice, inspirate din mediul sătesc, dar şi asupra distribuţiei, fiindcă oamenii aceia mi-au rămas întipăriţi în minte – erau foarte naturali, se mişcau firesc, ştiau să vorbească şi răspundeau cu multă uşurinţă la indicaţiile regizorului"**.

O experienţă care, mai târziu, avea să fie fructificată de cuplul Iliu – Gologan în filmul LA MOARA CU NOROC. Vorbind despre eleganţa şi obsesiile plasticianului care a fost Victori Iliu, trebuie amintit un amănunt semnificativ: asemenea fostului său profesor, Serghei Eisenstein, Iliu însoţea decupajele sale regizorale de numeroase desene, explicaţii şi adnotări, extrem de utile pentru definitivarea formei plastice a viitoarelor secvenţe.

În acelaşi documentar se observă, lesne, predilecţia lui Ovidiu Gologan pentru filmarea mâinilor. Mâini în prim-plan apar şi în LA MOARA CU NOROC şi în PĂDUREA SPÂNZURAŢILOR şi mai în toate filmele sale. Dotat cu un spirit de observaţie deosebit, atunci când este rugat să relateze amintiri legate de regizorii cu care a colaborat, Ovidiu Gologan

nu istoriseşte picanterii sau amănunte lipsite de interes, ci descrie mâinile acestor creatori: **„Vorbind despre aceşti oameni – ale căror virtuţi le-am admirat şi stimat şi cărora le păstrez o amintire caldă, răscolitoare – nu pot să uit că la toţi m-a izbit, în chip ciudat, o anumită, dar caracteristică mişcare a mâinilor. Aşa mi-a fost dat să strâng cu încredere mâinile lor prieteneşti, cu loialitate oricând întinse, dar şi să le văd, să le observ, să le studiez, să-mi aplec privirea asupra lor. (...) Minunate erau mâinile lui Victori Iliu, minunate erau toate cele făcute de ele (...). Prin mâna lui Liviu Ciulei, caldă, generoasă, am simţit prietenul, colegul, artistul. (...) Mâna lui Vitanidis era puternică, viguroasă, energică, darnică, risipitoare chiar, entuziastă – din care se degahja o personalitate deosebită“**.

I-a rămas constantă, până în ultimele clipe, această „obsesie“ a mâinilor. În ultimul său interviu, deşi pe patul de spital, Ovidiu Gologan nu uita să-i menţioneze lui Valerian Sava, cu oarecare împăcare, o idee dragă: **„Am de mai multă vreme şi un proiect de film, pe care din cauza împrejurărilor n-am putut să-l pun în practică, proiectul unui film despre mâinile oamenilor, à propos de lucrurile importante, POEMUL MÂINILOR, un documentar eseu, fără cuvinte, numai cu muzică şi culori, totul trăind într-o atmosferă specială“**.

Capacitatea de a se exprima magistral prin imagine, fără suportul cuvintelor, izvorâtă din pasiunea pentru cinema, apare clar încă din perioada de cristalizare a originalităţii sale stilistice. Concepţia plastică a lui Gologan este uşor de descifrat în documentarele şi reportajele sale de autor, ca şi în scurt-metrajele unde semnează doar imaginea. Compoziţiile pline de

dinamism, nuanţele peisajelor „pictate“ prin dirijarea rafinată a iluminării, relevarea sensibilă a profunzimii trăirilor interioare prin suprinderea detaliilor semnificative. Să ne amintim doar de demnitatea suverană pe care o degajă statura Mareşalului Antonescu în momentul execuţiei sale, filmat cu vădită emoţie de Ovidiu Gologan, ca şi de alte secvenţe al căror protagonist a fost acelaşi personaj; sau de momente însemnate din jurnalele de actualităţi care, toate, se constituie într-un percutant preludiu ce-l anunţă pe maestrul imaginii din filmele artistice de lung-metraj.

E adevărat că filme precum VIAŢA ÎNVINGE (1951), NEPOŢII GORNISTULUI (1953) – ambele în regia lui **Dinu Negreanu** – sau cu MARINCEA E CEVA (1954), regia **Gheorghe Turcu**, nu-i oferiseră nici partitura stimulatoare, nici regizorul care să-l descătuşeze: **„Până la MOARA CU NOROC** – remarcă Alexandra Bogdan – **în filmul jucat, încadraturile corecte, compoziţiile corecte, portretele urmărind tensiunea interioară a personajelor (...) îl defineau pe meşterul serios, profund, dar încă timid, auto-cenzurat“**.

Dar cea care a pus frâu efervescenţei creatoare a lui Ovidiu Gologan a fost cenzura timpului, nu autocenzura şi în nici un caz timiditatea. Iar dacă **„talentul lui a vibrat în major prima oară în concertul oferit de Slavici-Iliu“** – cum spunea aceeaşi Alexandra Bogdan – acest lucru i se datorează regizorului, pentru că **Victor Iliu** cunoştea foarte bine mina de diamante pe care i-o oferea personalitatea artistică a lui Gologan. Sigur că Victor Iliu, prin vasta sa cultură plastică şi cinematografică, a ştiut să fructifice la maximum talentul lui Gologan; dar tot atât de

neîdoielnic este şi faptul că i-a lăsat acestuia libertatea de a-şi dezlănţui potenţialul creator.

## *Spre simfonia luminii...*

Într-o nobilă tentativă de catehizare a spectatorilor, criticul francez Marcel Martin conchidea: pentru a învăţa să „citim" un film, este absolut obligatoriu „să descifrăm sensul imaginilor, cum îl descifrăm pe acela al cuvintelor şi al conceptelor, să înţelegem subtilităţile limbajului cinematografic."

Una dintre aceste subtilităţi – şi cea mai utilizată în filmul modern – este **metafora cinematografică**. Rolul metaforei în arta filmului este asemănător cu cel al metaforei în arta poetică. Diferă doar elementul de bază al limbajului: imaginea şi, respectiv, cuvântul. Adoptând clasificarea lui Marcel Martin a **metaforei cinematografice**, în trei categorii (**metafora plastică**, **metafora dramaturgică** şi **metafora ideologică**), devine indubitabil faptul că funcţia metaforei plastice este preponderentă în orice film, ea realizându-se cu ajutorul componentelor imaginii: **lumina**, **încadratura**, **mişcarea**, **culoarea**. Chiar dacă se află – cum e şi firesc – într-o legătură de interdependenţă cu metafora dramaturgică, aceasta din urmă nu are decât valoare literară în absenţa celei dintâi.

De aici decurge şi misiunea extrem de importantă a operatorului în cadrul complexului proces al realizării unui film. Operatorii au fost adesea numiţi **„vânătorii de lumină"** sau **„pictorii (sculptorii) de lumini şi umbre"**, deoarece conceperea formei plastice a imaginii, prin iluminare, reprezintă componenţa de bază a creaţiei lor. Se înţelege de la sine că

funcţia artistică a luminii – diferită de cea tehnică – apare ca rezultantă a întregului sistem de iluminare folosit; nu atât formele de iluminare (naturală, artificială sau combinaţia lor) sunt importante, ci **efectul** pe care-l dau ele în raport cu obiectul filmat. **Instrumentul** cu care **operatorul** poate face dovada puterii sale de înţelegere, recreate atistic, este **lumina**. Aşadar, amprenta personalităţii acestuia se imprimă în stilistica filmului, atunci când el izbuteşte să creeze subtile metafore plastice cu ajutorul iluminării. În fond, limbajul imaginii reflectă gândirea, stilul, omul din spatele aparatului.

Ovidiu Gologan, plecând de la principiul firesc după care lumina trebuie considerată **cauză**, iar tonalitatea imaginii un **efect** al acesteia, a reuşit să conceapă un sistem de înţelegere, dacă nu inedit, cel puţin personal, asupra modului în care operatorul trebuie să răspundă cerinţelor estetico-dramaturgice ale secvenţei, ale filmului, diferite de la o operă cinematografică la alta. El n-a exclus din acest sistem importanţa celorlalţi factori ce concură la rezultatul final (optica folosită, calităţile materialului foto-sensibil, developarea etc.). Cum s-a observat cel mai des, referitor la plastica creaţiilor sale fundamentale (am numit LA MOARA CU NOROC şi PĂDUREA SPÂNZURAŢILOR), baza concepţiei sale despre iluminare a constituit-o întotdeauna **raportul** dintre lumină şi umbră în desenul compoziţional al fiecărui cadru, indiferent că acesta este realizat în alb/negru sau color (unde se adaugă tonalităţi, nuanţe, străluciri cromatice). Relaţia respectivă a fost şi este determinată, cu precădere, de volumul şi forma obiectelor asupra cărora acţionează lumina, de textura materialelor, de distanţa obiect-fundal, de unghiul sub care sunt percepute acestea de către obiectivul aparatului, de optica folosită. În acest sens, colaborarea lui Ovidiu Gologan cu scenografii filmelor a căror imagine a semnat-o, rămâne exem-

plară. Amintesc doar câteva nume: **Virgil Antonescu**, **Marcel Bogos**, **Constantin Simionescu**, **Liviu Ciulei** şi, dintre cei dispăruţi, **Giulio Tincu** (1923 - 1978), **Filip Dimitriu** (1918 - 1977) şi **Nicolae Teodoru** (1916 - 1973), ultimii doi alcătuind un cuplu nedespărţit până în 1970.

Credincios crezului că imaginea unui film trebuie să se asemene unei adevărate simfonii, în care fiecare proiector îşi desfăşoară propriul său solo, Ovidiu Gologan precizează importanţa iluminării adecvate a unui cadru:

**„Lumina reprezintă un mijloc tot atât de important ca şi culoarea. Fără lumină nu poate exista culoarea. Fiecare proiector este un instrument într-o orchestră. Şi după cum într-o orchestră toate instrumentele trebuie să rezolve o partitură, tot aşa şi lumina trebuie să „cânte" într-o armonie deplină. Este şi aceasta, dacă vreţi, o simfonie. (...) Pentru că întotdeauna am văzut o interdependenţă între lumină, culoare şi muzică. Corelaţia dintre strălucirea luminii şi a umbrei (da, da, are şi umbra strălucirea ei aparte!), armonizarea petelor de culoare şi a reflexelor, nu poate fi rezolvată decât printr-un raport corect între lumină şi culoare. Iar culoarea, ca şi muzica, aprofundează ambianţa, subliniază atmosfera unui episod sau al altuia, devenind starea lăuntrică a personajelor."**

În altă parte, Ovidiu Gologan defineşte proiectoarele prin comparaţie cu arta plastică:

**„Dragul meu, eu văd imaginea astfel: aşa cum pictorul pictează cu pensula, aparatul pictează cu proiectoarele. De aceea, doresc ca fiecare cadru, chiar şi în condiţiile dualităţii industrie-artă, să fie un tablou. Imaginea unui film trebuie să cânte, să fie o simfonie. Instrumentele acestei orchestre de lumini sunt proiectoarele."**

În profunda şi nuanţata înţelegere a luminii, de către acest „dirijor” al orchestrei de proiectare, stă cheia întregii sale arte, **unicitatea stilului** său. Un stil care s-a acordat perfect cu concepţia estetică a unor mari regizori cu care a colaborat (**Victor Iliu, Liviu Ciulei** şi **Gheorghe Vitanidis**). Acest lucru a fost posibil mai ales atunci când Ovidiu Gologan a contribuit concret la conceperea mizanscenei (ca la PĂDUREA SPÎNZURAŢILOR, unde Ciulei era şi actor), la valorificarea muncii interpreţilor şi a structurii plastico-formale a încadraturii. Adică, atunci când a lucrat în compania celor amintiţi mai sus, creatori exigenţi şi inteligenţi, care ştiau că un film bun este rezultatul cooperării creatoare a membrilor unei echipe bine sudate.

În aceste condiţii, utilizând lumina ca prim factor de evidenţiere a ambianţei în care evoluează actorii, Gologan recomanda eludarea efectelor gratuite: **„Totuşi, noi nu trebuie să mergem spre cultivarea unei maniere cu multe efecte căutate, pentru că maniera aceasta este cu totul depăşită. Prin lumina de efect şi lumina dirijată, să nu deformăm chipul actorului numai de dragul efectelor. Indiferent de starea sufletească a eroului, lumina trebuie pusă ca să favorizeze expresia feţei şi în special ochii interpretului, chiar şi în scenele de noapte“.**

Astăzi, când există obiective supraluminoase şi peliculă hipersensibilă, când poţi filma la lumina unui băţ de chibrit, trebuie să ne imaginăm ce însemna pentru Ovidiu Gologan iluminarea unui prim-plan. Puţini ştiu că, atât la filmele sale alb-negru, cât şi la cele color, acest mare operator utiliza întotdeauna 7 proiectoare pentru iluminarea chipului unui actor: 5 pentru faţă şi două numai pentru ochi.

## *„La moara cu noroc“*

De-a lungul unei cariere de peste patru decenii, Ovidiu Gologan a căutat să dea, prin lumină – după propria sa exprimare – o **„expresie deosebită înfăţişării personajelor, ca să respire emoţia interioară, lumina gândului fiecărui actor“.** Dar nu numai actorii, ci şi obiectele în sine emoţionează în filmele sale, starea determinată variind în funcţie de calitatea iluminării prin care ele sunt reliefate; astfel, îşi depăşesc adeseori atributele obişnuite şi ajung să exprime idei, simboluri, metafore. Aşa se întâmplă, spre exemplu, în LA MOARA CU NOROC, unde acumularea de plan-detalii susţine ideea secretă a filmului privind reificarea omului în contact cu banul. Din atmosfera foarte sumbră a hanului, lumina parcă smulge **calapoadele de cizmar,** martorele vechii ocupaţii a lui Ghiţă (devenite inutile, calapoadele sunt aruncate lângă cadavrele celor doi soţi, ucişi de sămădăi, pecetluindu-le păcatul); reliefează **pistolul** care materializează nevoia hangiului de a se descătuşa de sub teroarea lui Lică Sămădăul; evidenţiază **pendula** vestind, în noapte, implacabila suprapunere a timpului sufocant al crimei, peste timpul maculat al somnului celor doi soţi, Ana şi Ghiţă. Lumina scoate din anonimat **cuţitul, bancnotele** însemnate, **crucea** pe care jură Lică, în sala tribunalului, **bijuteriile** furate, **icoana** din biserică...

Caracteristic MORII CU NOROC este spaţiul dimensionat în consens cu drumul eroilor, de la claritatea zilei de vară, către nopţile numărării banilor şi apoi la lumina tremurândă a unei singure lumânări. Aparatul mânuit de Ovidiu Gologan se comportă ca un martor încremenit de spaimă în faţa ireversibilei scurgeri a orelor peste acei oameni slabi şi dezarmaţi, care încearcă o

statornicire prin avere. Cu ajutorul unei ingenioase alcătuiri a cadrelor, exteriorul hanului pare redus la câteva tablouri schiţate în cărbune, dar care copleşesc interiorul hanului, minuţios analizat. Tratarea rafinată conferă naturii o atmosferă stranie: cele cinci cruci de la marginea drumului, copacii bătuţi de vânt, caii şi călăreţii arhetipali care par elemente ale unei „naturi minerale“. De-a lungul cavalcadelor, ce se derulează pe linia orizontului, între **pământul** negru şi un **cer** cenuşiu, apăsător (amintind de **Urusevski, Figueroa** şi **Tissé**), nu există nici un prim-plan de individualizare a călăreţilor. De aceea, spectatorul nu vede în ei pe porcarii care invadează hanul şi mănâncă fără să plătească, ci îi confundă cu nişte fiinţe fantastice, ameninţătoare, aparţinând unui ciudat for al vendetei. Chiar dacă ideea plastică îi aparţine regizorului Victor Iliu, este incontestabil că fără aportul operatorului Ovidiu Gologan această complexă şi tragică metaforă s-ar fi risipit. Şi nu este unicul exemplu de conlucrare a celor doi sensibili creatori.

O lumină dramatică slujeşte naraţiunea filmului, în totalitate. Prezenţă singulară într-un spaţiu vast, hanul îşi dezvăluie interiorul într-un ritm plastic gradat, la compunerea căruia a contribuit atât **scenografia** cât şi **modul special de utilizare a luminii**, mai ales în cadrele în care consistenţa pereţilor devoraţi de umbre fantastice este abil cercetată de către aparatul de filmat. Nemărturisit, Ovidiu Gologan are acelaşi crez cu al lui Leonardo da Vinci: **„Umbra** – spunea el în „Tratatul despre pictură“ **– se trage din două locuri deosebite unul de celălalt, căci unul este material şi celălalt este spiritual: material este corpul care iscă umbra, iar spirituală este lumina“.**

Cu aceeaşi grijă pentru păstrarea echilibrului între **epica naraţiunii** şi **dramatismul conflictului**, este înfăţişat şi interiorul hanului. Rămâne în memoria spectatorului insistenţa cu

care se repetă imaginea meselor, a ferestrei ce desparte bucătăria de cârciumă, a treptelor care duc spre camerele de dormit, a geamurilor care înghit cu aviditate lumina de afară. O singură dată hanul apare gol: în secvenţa reîntoarcerii lui Ghiţă, pentru a-şi pedepsi nevasta necredincioasă. Dramatismul scenei este magnific subliniat de **contrapunctul cinematografic** la care apelează **Victor Iliu**: muzica lăutarilor, râsetele comesenilor şi vocea lui Lică Sămădăul care i-o cere pe Ana – sunt suprapuse peste imaginile hanului pustiu. Este momentul în care obiectivul aparatului îi pipăie podelele cu nervurile lemnului, amintind, parcă, trunchiul copacilor distruşi. Apar evident, în imagine, rime plastice, conducând la ideea suprapunerii de semnificaţii pe care le capătă hanul: stâlpii de susţinere care suie către acoperiş, aceleaşi linii paralele, ale treptelor ce coboară în pivniţă sau ale corzilor ţambalului la care cântă lăutarul, în timpul jocului Anei cu Lică, din scena petrecerii în ziua de Paşti. Această alcătuire analogică a **imaginii** traduce, prin continuitatea liniilor, trăirea afectivă, în paralel, a personajelor principale. Iată deci, echivalată la **nivelul imaginii**, o parte din **analiza psihologică** a eroilor – aşa cum a fost ea gândită de prozator şi scenarişti –, de această dată prin intermediul unor sugestive metafore plastice. De remarcat este şi faptul că aceste rafinate „nivele vizuale" puteau fi relevate şi prin intermediul unor supraimpresiuni, însă Ovidiu Gologan a ştiut să-şi ritmeze mişcările de aparat, încadrąturile, unghiulaţia şi, mai ales, să nuanţeze lumina în aşa fel încât să alinieze, foarte clar, unitatea geometrică a spaţiului, unităţii structurale a întregii povestiri. Fiecare din eroii filmului LA MOARA CU NOROC sunt purtătorii unei nelinişti permanente: lumina de pe feţele lor – uneori plăpândă, alteori mistuitoare –, exprimând avatarurile conştiinţei, alternează cu umbre grave, izvorâte parcă din

pereţii aceluiaşi han blestemat, umbre care le accentuează paloarea sau le ascund frica. Dar lumina nu diferenţiază numai stările sufleteşti ale unui personaj, ci şi personajele între ele. În timp ce Ghiţă este, încă de la începutul fimului, cu consecvenţă **iluminat dramatic**, Lică şi Ana sunt portretizaţi cu ajutorul unor zone de **lumină diferită ca intensitate**. În primele secvenţe, chipul Anei ne apare curat şi strălucitor (interpreta, **Ioana Bulcă-Diaconescu** avea 19 ani şi era studentă în anul II la I.A.T.C.), ca, spre sfârşit, să se opacizeze, încărcat de o nouă înţelegere a vieţii. De asemenea, iluminate de jos, trăsăturile feminine ale feţei sunt deformate în secvenţa nopţii, când Ana încearcă să pătrundă secretul banilor însemnaţi, văzuţi mai înainte la „Doamna în doliu" (cum este menţionată pe genericul filmului actriţa **Valeria Gagialov**) ce poposise la han. Scenele de început îl prezintă pe Lică Sămădăul într-un plan-întreg (subliniat şi de accentele muzicale), ca apoi un prim-plan, puternic iluminat, să-i dezvăluie privirea diabolică, albeaţa amăgitoare a chipului, asemenea cămăşii pe care o poartă.

Grupul compact de personaje care formează tagma porcarilor (Răuţ – **Gheorghe Ghiţulescu**; Săilă Bouarul – **I. Atanasiu-Atlas**; Buză Ruptă – **Benedict Dabija** aflat la primul contact cu filmul) este tratat într-o gamă plastică grotescă, în care lumina joacă un rol principal, figurile lor fiind cotropite de umbre distorsionate. Pe de altă parte, grupul neutru al orăşenilor care participă la proces, iluminat într-un mod nediferenţiat, subliniază ideea de lume neutră şi surdă la frământările eroilor principali.

Un singur personaj nu este alcătuit nici din lumină, nici din întuneric. Căprarul Pintea (rol memorabil pentru **Colea Răutu**, la 44 de ani şi la al doilea contact cu filmul, după debutul în DESFĂŞURAREA), pe care Ovidiu Gologan îl menţine într-o zonă incertă de gri. Acest „detectiv" ce-şi ascunde identitatea

(pe vremuri, fura cai împreună cu Lică Sămădăul, cu care a şi fost închis) nu se dă în lături de la nimic pentru a-l prinde pe şeful porcarilor. Aflat în slujba justiţiei, personajul este tratat plastic de Gologan într-un mod special: ocoleşte zonele întunecate ale cadrului, iar atunci când apare în lumină naturală (escortarea lui Lică), chipul său nu are strălucirea altor personaje.

În LA MOARA CU NOROC există câteva momente în care aparatul lui Ovidiu Gologan se substituie privirii personajelor, redând unghiuri subiective. Astfel, unele detalii sau planuri – generale – precum cele din secvenţa apariţiei porcarilor în han, sau a descoperirii crimei din pădure – semnifică, pe rând, optica diferitelor persoaje. Rezolvată plastic de operator printr-o înlănţuire de unghiuri subiective, secvenţa descoperirii crimei a fost realizată prin procedeul numit „noapte americană". Trăsura, luminată nefiresc, stă aplecată la marginea drumului. Aparatul se apropie de ea rapid, cu viteza căruţei în care se află Ghiţă, Lae – ajutorul său, Pintea şi jandarmii. Apoi se opreşte. Urmează unghiul subiectiv al lui Pintea, care ocoleşte trăsura încet, privind prin uşa deschisă cu geamul spart. Vedem cadavrul copilului. Mâna lui Pintea intră în cadru şi-i închide ochii. Peste câteva momente, spaima creşte datorită planului-detaliu al unei eşarfe negre care se mişcă odată cu clătinarea lugubră a uşii trăsurii. Este unghiul subiectiv al lui Lae. Toate aceste succesiuni de cadre şi unghiuri subiective introduc treptat spectatorul în tensiunea dramei, servind intenţiile regizorale cu o desăvârşită competenţă.

Toţi care au abordat critic structura plastică şi dramaturgică a filmului au remarcat originalitatea stilului lui Ovidiu Gologan, care, adaug eu, se datorează, în mare parte, forţei de expresivitate a metaforelor şi puterii de a transgresa, ideatic, o realitate înconjurătoare pe care doar talentul unui excelent operator o poate scoate din obişnuit pentru a o aduce pe tărâmurile Artei.

Voi trece în revistă doar o parte din nenumăratele aprecieri legate de imaginea realizată de Ovidiu Gologan pentru acest film considerat, dintotdeauna, **capătul de pod al cinematografiei române.** Pentru că, incontestabil, cuplul Victor Iliu – Ovidiu Gologan a marcat prin LA MOARA CU NOROC începutul unui **anume fel** de a **gândi**, de a **vedea** şi de a **face** cinema.

În urmă cu peste două decenii, Eva Sârbu publica cel mai tulburător text scris vreodată despre imaginea de film şi creatorii ei!

**„(...) După ce „îşi face mâna“ cu două filme, NEPOŢII GORNISTULUI şi CU MARINCEA E CEVA, Gologan ţâşneşte în peisajul imaginii noastre de film cu MOARA CU NOROC. Era în 1956. Filmul nostru nu mai vorbise până atunci o limbă plastică atât de viu şi de bogat dramatică. Filmul de lung metraj. (...) Ovidiu Gologan venea, cu toată forţa experienţei acumulate în timp, să-şi dea „bomba“ lui, MOARA CU NOROC, multă vreme rămas primul şi singurul FILM românesc. (...) Imaginea lui Gologan era violent frumoasă, violent perfectă şi violenta ochiul exact prin frumuseţe, exact prin perfecţiune. El a „pictat“ MOARA CU NOROC cadru cu cadru (stimulat, se vede, şi cu „frâul lăsat liber“ de regizorul-plastician care era Victor Iliu), a pictat-o cu umbre şi lumini, din străluciri şi penumbre, din nuanţe de alb şi negru, a colorat de fapt în alb-negru întregul film. Chipurile actorilor. Interioarele. Obiectele. Peisajul. Totul este acolo, dacă încremeneşti imaginea pentru o secundă, pictură. Dar această „pictură“ a lui nu era de valoare măruntă, locală. Într-una din acele întâlniri, peste spaţiu şi timp, posibile doar între suflete de artişti, Gologan „se găseşte“ în filmul său, evident fără ştire, cu doi alţi pictori de imagini cinematografice, cu alte două filme mari la vremea lor şi a noastră: acea caleaşcă răsturnată în luminiş vine cu**

**un an mai devreme din FRAGII SĂLBATICI. Imaginea Sămădăului cu calul în biserică vine cu zece ani mai devreme din RUBLIOV. MOARA CU NOROC nu este numai momentul de glorie al unui regizor şi al unei cinematografii, ci este şi momentul cheie al imaginii de film, semnate, sigur că nu întâmplător, Ovidiu Gologan. Al unei imagini cu forţă de pecete asupra sensibilităţii noastre, forţă pe care semnatarul ei avea să şi-o regăsească abia peste 8 ani, lucrând cu Liviu Ciulei, PĂDUREA SPÂNZURAŢILOR".**

Dar iată şi opinia lui **Liviu Ciulei**, de pe vremea când îşi făcea ucenicia, ca regizor secund, pe lângă regretatul **Victor Iliu**, la filmarea MORII CU NOROC. Nu împlinise încă 24 de ani, dar se impusese deja în atenţia spectatorilor prin scenografia unor filme în care a fost şi interpret. Chiar în luna în care avea loc premiera filmului (cinematograful „Patria", la 20 ianuarie 1957), Liviu Ciulei mărturisea în paginile revistei „Film": **„(...) Asigurându-şi colaborarea operatorului Ovidiu Gologan, regizorul a făcut o alegere fericită. Modul de exprimare artistică al acestui operator tinde să devină un stil propriu, care dovedeşte forţă dramatică, putere de atmosferizare – condiţii esenţiale realizării unui asemenea subiect. Felul viguros de a distribui lumina, multiplu şi variat pe suprafaţa cadrului, obţinând nenumărate intensităţi topite una într-alta, dar din care nu sunt excluse accente puternic contrastante, creează dramatism – dacă nu mă repet –, tensiune şi încordare. Toate acestea mă determină să văd în acest film un pas înainte, din punct de vedere al imaginii, faţă de producţiile anterioare, aducând pe lângă o acurateţe tehnică remarcabilă şi aportul unei interesante personalităţi artistice".**

După ce mai vorbeşte despre muzică, decoruri, costume şi jocul actorilor, tânărul regizor secund revine la Ovidiu Gologan, amintind despre **„amplitudinea barocă a caracterului imaginii“** sale. Atunci când acorda acest interviu, Liviu Ciulei nu bănuia, probabil, că a doua întâlnire cu marele operator se va petrece abia peste şapte ani, pe platoul de filmare, el ca regizor al PĂDURII SPÂNZURAŢILOR, iar Ovidiu Gologan ca autor al imaginii, ce-i va aduce lauri naţionali şi internaţionali.

Totuşi, înainte de a trece la analiza capodoperei regizate de Ciulei, să revenim la capodopera maestrului său, Victor Iliu.

## *Culisele „Morii“*

În 20 ianuarie 1956, echipa filmului se afla deja în perioada de pregătire, aşa cum menţiona o ştire din „Informaţia Bucureştiului“. La toate nivelele importante (aparatură de filmare, iluminare şi înregistrarea sunetului), membrii ei dispuneau de instrumente arhaice. Aceste carenţe ale mijloacelor tehnico-materiale erau suplinite doar de efectivul uman, plin de entuziasm. Fără acest sentiment, dublat de conştiinţa că participă la o creaţie de excepţie, echipa filmului n-ar fi ajuns la rezultatele cunoscute. Incontestabil că rolul omogenizator i-a revenit lui Victor Iliu, cel care **„a trebuit să învingă dificultatea de a aduce la un numitor comun stilul personal al diverşilor colaboratori“**. A făcut-o înconjurându-se de tineri: **Liviu Ciulei** (aflat la primul său film în calitate de regizor secund, dar care mai lucrase cu Gologan la NEPOŢII GORNISTULUI, 1953, unde interpretase un rol şi era co-semnatar al decorurilor) şi alt debutant, **Mircea Mureşan** (asistent de regie

şi interpretul unui rol secundar). Şi **Ovidiu Gologan** a procedat la fel, alăturându-şi-i pe mai tinerii de atunci **Ştefan Horvath** (operator secund, 28 ani, absolvent al Institutului Unional de Cinematografie de la Moscova – 1955, stabilit din 1978 în străinătate), **Dan Platon** şi **Adrian Negru** (cameramani), **Mircea Mladin** şi **Alexandru Intorsureanu** (asistenţi), toţi absolvenţi ai IATC-ului, promoţia 1955.

Aminteam, la începutul capitolului, despre precaritatea mijloacelor tehnico-materiale de care dispuneau realizatorii. Printre „incunabulele" arhivei mele se află şi câteva zeci de fotografii-document, de o inestimabilă valoare, reprezentând momente de lucru la complicatele secvenţe exterioare, de zi sau de noapte. De exemplu, drumul de întoarcere (de la Ineu la han), parcurs de Ghiţă şi Pintea în căruţă (secvenţa premergătoare găsirii cadavrului din pădure). Unghiurile subiective ale celor doi au fost filmate de pe o platformă special amenajată, cu roţi de cauciuc şi amortizoare solide. Pe această platformă au fost instalate aparatul „Superparvo" cu trepiedul masiv (ambele cântăreau peste 200 kg), blendele reflectorizante şi aparatura de sunet, inclusiv trei proiectoare cu lumină incandescentă, cablate la un grup electrogen mobil. În faţă, pe două lăzi, au luat loc cei doi protagonişti (**Constantin Codrescu** şi **Colea Răutu**), cameramanul şi Ovidiu Gologan, patru electricieni şi asistenta de sunet (o nepoată a actorului Victor Rebengiuc). Pe parcursul a cinci ore, s-au tras patru duble. Pe ecran, momentul reprezintă doar câteva zeci de secunde.

Şi secvenţa dramatică a descoperirii cadavrului din pădure a ridicat probleme dificile. Deşi în film ea se desfăşoară noaptea, în realitate a fost filmată în plină zi, cu un soare strălucitor. S-a utilizat procedeul denumit „noapte americană" (în faţa obiectivului aparatului de filmat s-a pus un filtru roşu, pentru a

absorbi radiaţiile de culoare roşie). Frunzele stejarilor au fost udate, spre a mări astfel strălucirea razelor de soare reflectate în suprafaţa lor. Totodată, actorilor li s-a aplicat un machiaj special: buzele le-au fost vopsite în verde, inclusiv chipurile, pentru a le reda paloarea cadaverică, incoloră.

Unele din multiplele dificultăţi ale realizării acestui film au fost prezentate într-un articol apărut în 1956. Câteva pasaje sunt edificatoare: „ (...) **Iată-ne ajunşi la destinaţie. Suntem prin părţile Hărmanului, unde braţele harnice ale muncitorilor ridicau un han, construit dintr-un material destul de solid, care să reziste timp de trei-patru luni (pe toată perioada filmării exterioarelor) vânturilor din regiune. (...) Să intrăm şi în interiorul hanului. Aici însă ne aşteaptă o altă surpriză, fiindcă în loc de crâşmă ne găsim în nişte încăperi legate de producţie: garderobă, cameră de machiaj, cameră de developare etc, etc. Cum se poate? Simplu! În timp ce exterioarele s-au lucrat aici, scenele de interior s-au filmat la Buftea, iar tu, spectatorule, stai în sală liniştit pe scaun şi vezi înşiruirea de scene fără să bănuieşti că acestea n-au avut continuitate în momentul filmării. (...) Cum nici unul dintre interpreţi nu s-a urcat în viaţa lui pe un cal, au trebuit exerciţii de luni de zile în manej, apoi pe câmp, sub directa supreveghere a unui maestru de călărie.** (Acesta era N. Angelescu, distribuit şi într-un rol secundar n.n.) **(...) Alte scene exterioare au fost luate în satul Hărman, unde şcoala germană a fost folosită drept cazarmă, iar străzile satului Sânpetru, cu clădirile sale, a căror arhitectură se apropie de aceea a clădirilor din Ardealul de acum o sută de ani, sunt prezentate în film drept orăşelul Inău, unde se desfăşoară o parte din acţiune. Da, spectatorule, după cum te voi convinge singur, în scena finală, hanul „La Moara cu Noroc“**

**cade pradă flăcărilor, iar pentru aceasta nu s-a folosit o machetă ci s-a dat foc clădirii** (unul din cei trei „incendiatori" a fost chiar asistentul de regie, Mircea Mureşan – n.n.) **care timp de câteva luni a fost locul de întâlnire al sătenilor cu creatorii filmului. Mai mult încă: pentru realizarea acestui incendiu s-a filmat în trei locuri diferite: la Hărman, unde arde hanul special construit, la Buftea, unde grajdul se prăbuşeşte peste Lică Sămădăul şi pe platoul „Tomis" din Bucureşti** (construit ca soluţie tranzitorie, în 1954 şi având o suprafaţă de numai 320 mp – n.n.), **unde s-a realizat scena cu scoaterea calului prin flăcări. Această ultimă scenă a dat de lucru realizatorilor din cauza încăpăţânării calului de „a nu se supune" textului scenariului. După cum se ştie, calul fuge de foc, şi, consecvent, calul în chestiune a refuzat să intre în grajdul cuprins de flăcări. A fost nevoie de multă dibăcie pentru ca în cele din urmă calul să se lase convins de a reintra în grajd (folosindu-se ideea unui tovarăş de a i se arunca o pătură pe cap) şi astfel scena a putut fi terminată. Mai uşor i-a fost lui Geo Barton să intre – călare – în biserică. Numai că biserica ce apare în film a existat numai pe platoul de filmare de la Buftea, datorită scenografilor care au realizat un interior de biserică foarte reuşit, frescele fiind executate chiar de un colectiv de pictori specialişti ai Patriarhiei".**

Multe din aceste momente dificile regizorul le-a depăşit cu calm şi realism, cu atât mai mult cu cât, de cele mai multe ori, la filmări o avea alături pe soţia sa, iubitoarea şi înţelegătoarea doamnă **Bianca Sofia Iliu**. Echipa a mai fost vizitată şi de regizorul brazilian, de faimă mondială, Alberto Cavalcanti (1897-1982). Acesta sosise în România pentru o prospecţie legată de un proiect mai vechi: ecranizarea cărţii lui Jules Verne,

„Castelul din Carpaţi“. El declara unui reporter al „României libere“: **„Am văzut dintre oraşele româneşti Hunedoara – impresionanta cetate a oţelului, Branul – aşezat atât de pitoresc, Oraşul Stalin (Braşov – n.n.) – cu vestigiile sale medievale. În Bucureşti am vizitat fireşte şi locurile care mă interesează cel mai mult: studiourile, platourile de filmare; am văzut filme româneşti...“** Într-una din aceste prospecţii a fost însoţit chiar de Ovidiu Gologan, care, aproximativ în aceeaşi perioadă, îl cunoaşte şi pe regizorul italian **Roberto Rossellini** (1906-1977), **„cu care am discutat mult, când a fost la noi în vizită, am luat şi dejunul împreună, la Băneasa, cu Victor Iliu. Eram doar noi trei. Aşa am aflat multe secrete ale meseriei noastre“.**

*

Invidia disimulată a breslei cineaştilor, opiniile injuste ale unor critici şi, mai ales, un „joc de culise“ declanşat imediat după premiera filmului au nedreptăţit multă vreme pe câţiva dintre realizatorii lui. După debutul mai mult decât promiţător al studentei în anul II **Ioana Bulcă-Diaconescu** („rolul principal care i-a fost încredinţat constituie o excepţie de la uzanţele acestui institut“ – ţinea să precizeze autoarea anonimă a interviului luat acestei actriţe în nr. 1/1957 al revistei „Film“), i-a urmat o **inexplicabilă** pauză de... şase ani. În 1972, actriţa îi mărturisea Evei Sârbu: **„Aceia au fost ani de mare suferinţă. Nici nu vreau să-mi amintesc de ei...“**

Injustiţia a funcţionat şi în cazul lui Ovidiu Gologan. Până la a doua întâlnire cu Liviu Ciulei, pe platoul PĂDURII SPÂNZURAŢILOR, vor trece opt ani. În această perioadă, marele operator a realizat doar un singur lung-metraj artistic (LUMINĂ DE IULIE – comedie „incoloră” a regizorului

Gheorghe Naghi); apoi un film întrerupt spre final din cauza scenariului (BIVOLIŢELE – reluat după un deceniu sub denumirea de CORIGENŢA DOMNULUI PROFESOR – regia **Haralambie Boroş**); un remarcabil portret cinematografic al actriţei **Lucia Sturdza Bulandra** (ZIUA UNEI ARTISTE – după scenariul lui **Valentin Silvestru** şi în regia lui **Gheorghe Tobias**); şi două filme de reclamă (LA TÂRG şi LOTO CENTRAL), ambele regizate de însuşi **Ovidiu Gologan**.

## *„Pădurea spânzuraţilor“*

În anii '70, critica de film autohtonă suferea de un anume complex atunci când aborda analitic imaginea unui film. Meritul de a „sparge gheaţa“ îi revine lui **Constantin Pivniceru**, cel care pune punctul pe i, rostind răspicat: **„S-a scris puţin din lipsa unor condeie de autoritate capabile să descifreze sensurile mai adânci ale imaginii de film sau măcar interesate să înţeleagă aportul operatorului în vizualizarea operei cinematografice, într-o artă, prin excelenţă, vizuală. (...) Pe deasupra tuturor numelor şi vanităţilor, creaţia operatorească românească rămâne, după părerea mea, o dovadă de talent a cinematografiei noastre, pe care câteva glasuri răzleţe au îndrăznit s-o numească, pe ocolite, şcoala naţională. (...) În ansamblu însă am ferma credinţă şi convingerea că imaginea de film la noi în ţară a atins subtilitatea şi nivelul de profesionalism al multor cinematografii de tradiţie. Luaţi loc mai în faţă, stimaţi operatori!“** Cu acest apel încheia profesorul atâtor generaţii de absolvenţi ai claselor de imagine ale IATC-ului, invitându-i pe operatori să **„iasă de la subsol, unde s-au complăcut să rămână, poate din modestie, poate din teamă“.**

Generoasa iniţiativă a fost preluată, după şapte ani, de un critic mai tânăr, **Ioan Lazăr**, care s-a aplecat asupra aceluiaşi subiect **„faţă de care criticii se simt câteodată vinovaţi, fie că au expediat aprecierile la imaginea cutărui film, fie că au notat păreri şablon“.** Ulterior, paginilie revistei „Cinema“ au găzduit o rubrică intitulată „Imaginea imaginii de film“, semnată de **Cristina Corciovescu** şi apoi de **Florin Mihăilescu**, talentatul operator şi actualul rector al Universităţii de Teatru şi Film din Bucureşti. Totuşi, nu pot trece mai departe fără a evidenţia meritul redactorului şef al „Cinema“-ului, doamna **Ecaterina Oproiu**, căreia i se datorează, de fapt, girul tuturor acestor intervenţii în favoarea operatorilor.

Ceea ce-i uneşte pe **Constantin Pivniceru** şi pe **Ioan Lazăr**, în demersul lor critic asupra creatorilor imaginii de film româneşti, este referirea firească la unul din **clasicii** ei, Ovidiu Gologan. Pentru că, dacă prin absurd, din vasta filmografie a acestui operator ar fi rămas doar LA MOARA CU NOROC şi PĂDUREA SPÂNZURAŢILOR, orice referinţă la evoluţia filmului autohton nu ar putea să ignore cele două capodopere, inclusiv pe realizatorul imaginii lor.

Totuşi, în contextul celor afirmate, se nasc, la fel de firesc, şi următoarele întrebări: se poate vorbi de un **stil propriu** în creaţia unui operator? Apoi, în ce măsură stilul său este **independent** de stilul regizorului? Cât **meşteşug** şi câtă **intuiţie creatoare** generează unicitatea acestui stil?

În 1957, la apariţia pe ecrane a MORII CU NOROC, **Ovidiu Gologan** a fost comparat cu **Gabriel Figueroa** şi **Serghei Urusevski**; însuşi **Eduard Tussé**, operatorul lui **Eisenstein**, îl denumea pe Gologan **„un Figueroa al României“**. Era nevoie de un model, evidenţiat şi prin raportarea la creaţia altor maeştri.

Abia când a apărut PĂDUREA SPÂNZURAŢILOR, o parte a criticii (puţină, e drept) a înţeles că, de acum înainte, **Ovidiu Gologan** devine el însuşi **un reper. Unic. Singular.**

## *Între tehnică și artă*

Ecranizarea romanului lui Liviu Rebreanu i-a pus în faţă lui **Ovidiu Gologan** două categorii de dificultăţi, una de ordin tehnic, cealaltă de ordin estetic. Alegerea peliculei şi definitivarea caracteristicilor foto-chimice (sensibilitate, contrast, rezoluţie etc.), utilizarea opticii adecvate ca şi a filtrelor colorate, inclusiv a proiectoarelor cu **lumină incandescentă** sau **rece**, absolut toate acestea au necesitat zeci de ore de probe, pe care Ovidiu Gologan le-a efectuat împreună cu **Alexandru David** (1934-1987), cameraman la PĂDUREA SPÂNZURAŢILOR, devenit ulterior, vreme de peste un deceniu, operatorul constant al regizorului **Sergiu Nicolaescu**.

*

Dar dincolo de cele două categorii de dificultăţi (tehnice şi estetice), Ovidiu Gologan avea şi orgoliul – firesc pentru un adevărat creator – de a nu se repeta. Această idee revine şi într-o discuţie consemnată de **Roxana Pană**, în 1978: **«„Oricât ar fi de perfecte, nu aparatele filmează, ci oamenii». Acestea sunt cuvintele cu care m-am despărţit ultima oară de Eduard Tissé la Moscova. Operaţiile tehnice – cum se încarcă aparatul, folosirea obiectivelor etc. – se pot învăţa. Dar gândurile scenaristului, intenţiile regizorului sunt altele la fiecare film. Şi, deşi din punct de vedere tehnic, operaţiile sunt aceleaşi, munca operatorului este de fiecare dată alta.**

**Este o muncă de creaţie. (...) Trebuie să inventezi mereu, să găseşti soluţii şi noi mijloace de expresie, care să transfigureze artistic meditaţia regizorului. Cu fiecare lung metraj artistic îţi începi de fapt profesia de la început. Fiecare film se face pentru prima oară şi neliniştea, chinul, momentele de îndoială de la începutul procesului de filmare sunt aceleaşi, chiar după ani de experienţă. Fiecare plan al filmului trebuie să-l ai nu numai în minte, ci şi în suflet, aşa cum în fiecare fotogramă trebuie să dai măsura şi intensitatea maximă a tot ceea ce ai mai bun în tine. M-au preocupat întotdeauna, la fiecare film la care lucram – încercând să le determin – acele secvenţe care pentru spectator rămân memorabile. Pentru că, odată cu trecerea anilor, subiectul, situaţiile sau personajele unui film sunt date uitării. Filmele nu se pot povesti, ca şi visele “.**

Sunt multe secvenţe memorabile în PĂDUREA SPÂNZURAŢILOR. Cu modestia care l-a caracterizat întreaga viaţă, Ovdiu Gologan a ales doar trei cărora le „deconspiră“ secretul realizării: **pregenericul** filmului, **scena sărutului** şi **secvenţa cinei**, din final. În afara acestora, devenite deja clasice, voi aminti şi altele, în egală măsură edificatoare pentru întreaga concepţie plastică şi modul unic de vizualizare. În argumentaţia mea nu voi ocoli aprecierile proprii şi nici amănuntele inedite (culese de-a lungul multor ani de documentaţie) privitoare la lumea şi întâmplările de dincolo de ecran. Chiar dacă par abuzive, citatele din scrierile altor autori întregesc analiza secvenţelor respective. Iar atunci când am găsit că argumentaţia mea sau a altora ar fi palidă în comparaţie cu explicaţiile sale, mi-am îngăduit să folosesc chiar cuvintele lui Ovidiu Gologan.

Iată ce spunea el referindu-se la perioada de pregătire a PĂDURII SPÂNZURAŢILOR, începută la sfârşitul anului 1963:

**„Înainte de primul tur de manivelă – înaintea filmării propriu-zise, filmul trebuie „văzut", conceput în întregime: subiect, ritm, dialog, cadraj, lumină – totul. Dacă perioada de pregătire este realizată astfel, desfăşurarea filmărilor decurge în bune condiţiuni. Pentru aceasta, au fost consultate mii de fotografii de epocă, cercetate nenumărate documente. Am avut multe discuţii cu scenaristul Titus Popovici şi cu ceilalţi realizatori ai filmului: regretatul scenograf Giulio Tincu, compozitorul Teodor Grigoriu, inginerul de sunet Salamanian, cu machiajul, montajul şi toate celelalte sectoare.**

**Apoi am plecat în prospecţie pe firul romanului, la Ghimeş-Palanca, unde s-au petrecut evenimentele înfăţişate în film şi unde am găsit mormântul lui Emil Rebreanu, fratele scriitorului. Apoi am găsit lângă Mediaş mormântul generalului Karg – unul din eroiii romanului. Documentarea noastră a continuat şi în alte localităţi, pentru a găsi cadrul cel mai potrivit în desfăşurarea acţiunii filmului.**

**Pentru cartierul generalului Karg ne-am fixat în apropiere de Cluj, la Bonţida, unde am găsit un castel cu o aripă construită în stil baroc şi alta în stil gotic. Castelul a fost distrus în timpul ultimului război mondial de către armatele germane în retragere, rămânând numai ruinele pe care le-aţi vizionat în film. Acele ruine ne-au folosit foarte mult pentru a crea atmosfera de front.**

**În castel am filmat o parte din exterioare. Interiorul – cabinetul generalului – pare că s-ar fi filmat la Bonţida, în realitate el a fost realizat pe platou, folosind de la castel**

**numai trecerile pe coridoare. Acelaşi procedeu a fost utilizat şi pentru alte secvenţe din film, cum este întâlnirea dintre Roza şi Bologa filmată într-o încăpere la castelul Peleş, şi aceea dintre Klapka şi Bologa de la comandament, filmată la Feldioara-Braşov. În regiunea Braşov, la Purcăreni, am găsit colina pentru locul execuţiei. Tot în această regiune am filmat restul de exterioare, în comunele Prejmer, Tărlungeni, Rotbav şi altele".**

Sunt fraze simple, precise, ale unui om deprins cu rigoarea şi meticulozitatea unei meserii în care orice cadru filmat este un unicat şi orice greşeală poate să fie percepută pe ecran. Dar din mărturiile lui nu transpare imensul efort pentru păstrarea aceleiaşi atmosfere, a racordurilor de iluminare din secvenţele realizate în decoruri naturale şi din cele filmate în platou, cu lumină artificială. Chiar şi un ochi mai puţin avizat sesizează unitatea stilistică a imaginii realizate de **Ovidiu Gologan** în PĂDUREA SPÂNZURAŢILOR. Cu atât mai mult cel al unui regizor precum Savel Stiopul, analist fin. Iată şi o mostră prilejuită de revizionarrea filmului la Cinemateca Română, la peste două decenii de la premieră: **„Liviu Ciulei era la al treilea film al său, pătrunsese cu un statut de artist în Câmpiile Elisee ale cinematografiei, când a realizat PĂDUREA SPÂNZURAŢILOR. Astfel, după ce filmase o secvenţă de început cu un actor ce i se păruse prea romantic, stopase totul şi o luase de la capăt cu altul mai vânos. O îndrăzneală şi o şansă uriaşă. (...) Într-adevăr, „citit" astăzi, filmul acesta, ne apare ca o izbândă a gândului. A gândului creator, a gândului unui artist. Când este unghiulaţia extrem de căutată pentru a da încadraturii portanţa expresivă, necesară încărcăturii de semnale; gând este mişcarea de aparat extrem de sprinţară, deloc previzibilă, dar mereu definitorie de**

**situaţii; gând este juxtapunerea elementelor de simbol, de caracterizare, de şoc sau de informaţie, în interiorul cadrului sau prin montaj; (...) gând este chinul de a respecta unitatea de timp, de anotimp, de spaţii, de lumină".**

La acest „chin" de care vorbea regizorul – cronicar în ultima parte a citatului reprodus, mai trebuie adăugate – pentru a reda complexitatea realizării filmului – şi alte elemente, precum **mizanscena** şi **mişcările de aparat** (diferite de la o secvenţă la alta), inclusiv **eclerajul**, înţeles ca sinteză a artei operatorului, ca sumum al mijloacelor de expresie specifice muncii lui.

În toate aceste trei compartimente de creaţie, Ovidiu Gologan a adus inovaţii proprii. Găsirea unor noi soluţii tehnice, îndepărtate voit de manierismul practicat în epocă, experienţa acumulată şi, concomitent, voinţa de a uita totul, pentru a re-inventa totul, cum reiese şi din afirmaţia regizorului Liviu Ciulei, pe care: **„Cei mai mari artişti de aiurea l-au învăţat că meseria trebuie ştiută bine şi uitată bine. Că trebuie s-o ştii şi s-o uiţi. Refuză să se bazeze pe ceea ce ştie, caută mereu să se sprijine pe ceea ce descoperă în sine, în jurul lui, în arta contemporană, în fiecare operă nouă de care se apropie: *„Mă urăsc atunci când apelez la soluţii verificate"*.**

Fără a suprasolicita importanţa contribuţiei lui Ovidiu Gologan la conceperea şi materializarea filmului PĂDUREA SPÂNZURAŢILOR, nu cred că greşesc spunând că existenţa acestei capodopere n-ar fi fost posibilă în afara **tandemului Ciulei-Gologan**. El reprezintă cel mai fericit caz – şi, din păcate, unicul de atunci şi până azi – în care talentul celor doi autori, interferându-se, a rezonat la amplitudini maxime. Pentru că, fără un prea mare efort de imaginaţie, ne putem închipui cum ar fi arătat PĂDUREA SPÂNZURAŢILOR în regia

aceluiaşi Liviu Ciulei, însă filmat de alt operator... Un răspuns la această ipoteză îl oferea, încă din 1966, criticul Florian Potra, atunci când îl denumea pe Ovidiu Gologan un **„poet al metamorfozelor naturii (umane), surprinse în îngemănări gingaşe“**, asemenea unui alt Ovidiu, marele exilat de la Pontul Euxin. **„Cine, văzând tablourile din PĂDUREA SPÂNZURAŢILOR, n-ar face imediat această apropiere? Ceaţa, negurile, lichefierea aerului şi a solului şi, pe urmă, trâmbiţele de lumină ale soarelui, cu surdină – ale lunii, zbuciumate – ale reflectorului... Din încleştarea războiului, unde „nimic n-avea formă permanentă“, trebuia să se despletească un tainic fior de armonie: dacă filmul lui Ciulei a avut sporuri – recunoscute – de adâncime şi expresivitate, de aceste sporuri nu e străin ochiul lui Ovidiu Gologan...**

Despre ochii acestui operator scrisese, cu un an înainte, un alt mare regretat, refinatul poet Gheorghe Tomozei: **„Înainte de a-i descifra imaginile înscrise pe peliculă, lui Gologan trebuie să-i vezi ochii. Sunt limpezi, naivi şi vag nedumeriţi, ca ai primilor comici ai ecranului, de o căldură cuceritoare, adolescentină şi buni“.**

Florian Potra e cu totul de altă părere: **„Ochiul lui Gologan! Cineva, gata la asocieri pripite şi exterioare, a scris că e suficient să vezi ochii operatorului nostru de imagine, pentru a-i înţelege arta. Nu e adevărat: Gologan are ochii obosiţi, iar când şi-i ascunde, profesional, sub ochelari fumurii, pare mai curând un medic radiolog decât un om de cinema. Firea, sensibilitatea, temperamentul de artist sunt toate răsucite înăuntrul propriei personalităţi, spre viaţa sa lăuntrică. Departe de a fi extrovertit, Gologan vorbeşte stângaci despre sine şi devine timid: sfiala aceasta e poate singurul rapel făţiş al unui temperament autentic de artist,**

**semn că, aşa cum ar spune Arghezi, „s-a trezit, neclar şi tot somnoros, în leagănul tainelor... pruncul".**

## *Trei poeme cine-plastice*

Se ştie că există un ritm anume al oricărui film, ritm care nu ţine neapărat de forma sa de montaj – înţeles ca noţiune fundamentală a limbajului cinematografic –, de mişcarea obiectelor sau a personajelor aflate în interiorul cadrelor. Aici ne referim la acel ritm **interior, psihologic**, pe care imaginea reuşeşte să-l traducă spectatorilor, datorită, în cea mai mare parte, încărcăturii sale sugestive, dialecticii interne, pentru a cărei înţelegere pledează **Marcel Martin**.

Dacă în LA MOARA CU NOROC violenţa limbajului transpare la nivelul iluminării, în cazul PĂDURII SPÂNZURAŢILOR – adevărat poem cinematografic despre viaţă şi moarte, despre pace şi război – limbajul violent al imaginii, pliat intenţiilor dramaturgice, se descifrează la nivelul compoziţiei şi al mişcărilor de aparat. Dar, în acest film, de-a lungul majorităţii secvenţelor (atât în cele de interior cât şi în cele de exterior, cu precădere în cele nocturne), **lumina** delimitează ferm zonele dramei, nuanţându-şi, de data aceasta, tonalitatea, cu un rafinament aproape muzical. Ieşit de sub tutela interioarelor şi a obiectelor, spaţiul devine mult mai vast, metamorfozându-se adeseori într-o arenă scăldată într-o lumină uniformă, asupra căreia se focalizează atenţia spectatorilor. O arenă în care „turnirul" personajelor, dramatic în esenţă, urmează pas cu pas volute implacabile, spre tragicul final. Majoritatea scenelor se desfăşoară în exterior, într-o ambianţă de griuri care subliniază, plastic, ameninţarea morţii şi teama

nemărturisită de aceasta. Uneori, până şi credinţa în Dumnezeu ajunge să fie zdruncinată, cum îi mărturiseşte Apostol Bologa, la un moment dat, prietenului său, Klapka.

Adeseori, într-o contrapunere discret alcătuită, aparatul de filmat mânuit de Ovidiu Gologan evocă, cu adâncă nostalgie, elemente intime, într-o lumină discretă, strălucitoare, ca o străfulgerare efemeră: un plan-detaliu al mâinii lui Bologa, în timp ce zăboveşte pe o pernă cu motive naţionale; eclerajul unei fotografii care păstrează, încremenită, atitudinea ţanţoşă a tânărului ardelean; o alta reprezentând-o pe logodnica sa, Martha, ori un fluturaş de pe tapetul spitalului în care este internat eroul principal.

În scena de început din PĂDUREA SPÂNZURAŢILOR, lumina generală este sumbră (aşa cum apare, de altfel, în majoritatea secvenţelor), accentuând metafora pe care se bazează întregul film şi care se întregeşte în sfârşitul tragic. Elementul constant al acestei metafore este **laţul** spânzurătorii ce încadrează silueta şi apoi capul lui Apostol Bologa, filmate cu un obiectiv cu distanţă focală scurtă. Astfel, siguranţa cu care locotenentul participă la pregătirea absurdului ritual este „ştrangulată“ de conturul laţului care aduce moartea cehului Svoboda, anticipând sentinţa care va pune capăt şi vieţii lui. Metafora plastică, venind în întâmpinarea celei dramaturgice, sugerează, în sens invers, destinul tragic al eroului principal.

După ultimele cadre ale pregenericului (soldaţii dispărând în ceaţă, metamorfozându-se în siluete neclare, irizate), un panoramic de 360° pe copacii desfrunziţi este urmat de o uşoară corecţie pentru a-l vedea pe Klapka mergând spre spânzurătoare, apoi de o mişcare lentă şi fluidă, continuă, descoperind „scheletul“ spânzurătorii, la baza căruia soldaţii sapă groapa. Instalat pe un travelling, aparatul execută panoramice verticale,

apoi orizontale, oprindu-se în final pe bocancii plini de noroiul şters cu lama baionetei, curăţată imediat de unul din stâlpii spânzurătorii. Siguranţa tuturor acestor mişcări extrem de complicate, alcătuite din combinaţii savante (macara, travelling, panoramice), mobilitatea mizanscenei în care apare eroul principal (chiar regizorul filmului este interpretul lui Klapka), jocul subtil dintre subexpuneri şi supraexpuneri, dintre claritatea şi neclaritatea cadrului-secvenţă, lung de aproape 200 de metri, toate la un loc denotă gradul înalt al măiestriei cu care Ovidiu Gologan a tradus în imagini emblematice scriitura regizorală. Finalul acestei mişcări (aparatul se opreşte, înmărmurit, pe laţul fatidic care se clatină în ritmul unei pendule ce anunţă ceasul deznodământului) reprezintă una din cinemele filmului, acel **insegno** pe care Pier Paolo Pasolini îl considera sinteza, esenţa fiecărui mare film adunată într-un singur cadru, memorabil prin cumulul ideatic pe care-l conţine.

Secvenţa de început a fost realizată într-o după-amiază noroasă, pentru care întreaga echipă a trebuit să aştepte, pregătită, aproape trei zile la rând. Feţele soldaţilor veniţi să asiste la execuţie se conturează anevoios, pe un fundal cenuşiu, apăsător. Pregătirile pentru spânzurătoare se desfăşoară într-o lumină dezaprobatoare. „Cromatica" acestei secvenţe este esenţială pentru definirea încordării cauzate de nesfârşita prelungire a ceremoniei absurde. Într-un cadru încărcat de multiple tonuri şi semitonuri de gri, privitorul încearcă neplăcuta şi tulburătoarea senzaţie de ritm greoi – împovărat şi mai mult de lumina lipsită de strălucire care se prăbuşeşte asupra pământului clisos şi a oamenilor istoviţi – fiind copleşit de senzaţia că timpul se târăşte ca o reptilă aflată în agonie. Starea de tensiune maximă, pe care imaginea o transmite vizual, rezultă tocmai

din aşteptarea schimbării tonalităţilor grave, care întârzie să se producă. Brusc, ecranul este invadat de noapte, o noapte reală, care striveşte sub întunericul ei convoiul soldaţilor filmaţi din plongé. Sub lumina rece şi distantă a lunii, ostilă şi necruţătoare, martorii la execuţie se pierd într-o masă informă care străbate drumul către sat. Cerul – filmat cu filtru roşu –, cu norii plumburii ni-l aminteşte aici pe Ovidiu Gologan, cel din LA MOARA CU NOROC. Puterea de şoc a acestei schimbări de lumină – de la cea difuză, naturală, la întunericul dens, pictat de proiectoarele lui Gologan – rezidă tocmai în contrapunerea celor două planuri. Impresionat de încărcătura dramatică a momentului, spectatorul acceptă uşor această convenţie – lăsarea bruscă a întunericului care simbolizează violenţa şi iminenţa morţii – fără a medita prea mult la „realismul" secvenţei.

De altfel, Ovidiu Gologan mărturisea că nota dominantă a plasticii întregului film i-a fost sugerată chiar de Liviu Rebreanu, prin fraza cu care deschide romanul său: **„Sub cerul cenuşiu de toamnă ca un clopot uriaş de sticlă aburită, spânzurătoarea nouă şi sfidătoare, înfiptă la marginea satului, întindea braţul cu ştreangul spre câmpia neagră, înţepată ici şi colo cu arbori arămii".**

Profunda înţelegere, de către operator, a realităţii interpretate artistic se reflectă şi în secvenţa care alcătuieşte pregenericul filmului; un convoi de soldaţi anonimi – apariţie simbolică – se mişcă parcă pe loc (asemenea frizelor egiptene), fără spor, învăluindu-se în praf şi ceaţă. Spaţiul aplatizat la maximum este redus la bidimensionalitate cu ajutorul unui obiectiv cu focală lungă, fapt care reiese şi din prezentarea datelor tehnice ale secvenţei de însuşi autorul imaginii: **„Intenţionat, pregenericul a fost filmat spre apusul soarelui. Coloana de soldaţi**

**care mărşăluia spre front a fost filmată tot timpul din spate, cu aparatul plasat într-o maşină deschisă şi de pe traveling, pentru a asigura ritmul coloanei în mişcare. Am păstrat în permanenţă un obiectiv cu distanţă focală lungă, care are proprietatea de a apropia planurile între ele, să obţină simultan două efecte: de a aplatiza şi de a face imaginile mai picturale. (...) Folosind efectul prafului stârnit de târâitul bocancilor şi chiar de către noi, cei din echipă, favorizaţi de lumina apusului de soare filmat cu diafragma mai deschisă decât timpul indicat, pentru a avea un negativ supraexpus, păstrând aceeaşi distanţă între aparat şi primul plan, pentru a avea planul doi în neclaritate, am reuşit să realizăm acele siluete stranii ale soldaţilor, pe care cronicarii cinematografici le-au asemuit cu fantomele".**

## *Resurecţia... luminii*

Maniera savantă de iluminare rezolvă adeseori dificultăţile unor secvenţe importante pentru relevarea conflictului psihologic al dramei. Aşa se întâmplă în scena dialogului dintre Bologa şi Müler, filmată în caleaşcă. Este incontestabil meritul lui Ovidiu Gologan în găsirea soluţiei plastice care evidenţiază dedublarea personajului principal – în planul realităţii imediate şi cel al conştiinţei – prin reflectarea chipului acestuia în geamul cupeului.

Acelaşi lucru este dovedit şi în secvenţa „uciderii" reflectorului, unde lumina face parte din mizanscenă, conturând încărcătura simbolică a momentului. Din nou **speranţa de lumină** este retezată în chip brutal.

Ştiinţa de a utiliza lumina şi mişcările de aparat într-un mod cu totul personal, creator, dezvăluie şi valenţele poetice ale plasticii lui Gologan. Două dintre secvenţele filmului – scene de referinţă pentru arta imaginii româneşti – considerate adevărate „perle“ ale PĂDURII SPÂNZURAŢILOR, constituie modele de măiestrie şi profesionalism ale cuplului Ciulei – Gologan. Acesta din urmă recompune verbal „scena sărutului“ şi „scena cinei“: **„Doream să realizăm o scenă a sărutului cu totul deosebită. Vroiam să compunem un poem fără vorbe, de cea mai înaltă expresie poetică. Doream să realizăm o lumină şi o mişcare de aparat care să contopească contururile îndrăgostiţilor ca în vis. (...) Actorii au fost aşezaţi pe travelling iar aparatul montat pe o macara Dolly al cărei braţ se mişca paralel cu personajele. Aparatul era plasat la un metru de actori. S-a lucrat tot cu un obiectiv cu focală lungă, ca să strângă compoziţia cadrului, să nu existe spaţii la marginea cadrului, dat fiind că filmul a fost realizat pe ecran lat. Pereţii au fost iluminaţi cu multă lumină. De asemenea şi actorii. Am căutat ca imaginea acestei secvenţe să fie realizată în tonuri halucinante, de alb pe alb, lumina să se topească una într-alta, pentru a exprima astfel emoţia primei înfăţişări a eroilor. Actorii au fost iluminaţi cu două reflectoare de mare intensitate, de 10.000 waţi (10 kw), montate pe pasarelele decorului. Fiecare reflector era prevăzut cu un dispozitiv special de grile pentru a sugera efectul luminii filtrate prin jaluzele. Reflectoarele, care produceau apele de lumină, erau mişcate alternativ de electricieni, ţinând în permanentă atenţie figurile actorilor. Efectele de lumină, halourile, au fost create cu ajutorul unor oglinzi ce erau mişcate de alţi electricieni şi îndreptate tot timpul direct în centrul aparatului de filmat. Toate aceste procedee**

**tehnice au creat ambianţa poetică necesară desfăşurării unei interpretări desăvârşite a actorilor Ana Szeles şi Victor Rebengiuc. (...) Secvenţa de la final a fost concepută cu totul altfel. Aparatul s-a mişcat lent, de la Ilona la Bologa, în ritmul unui cortegiu funebru. Lumina a fost dirijată în aşa fel încât fluxul luminos principal să cadă numai pe feţele actorilor, pe ochii lor, fondul – pereţii, decorurile şi recuzita fiind luminate cât mai estompat cu alte reflectoare, cu altă lumină, pentru ca atenţia spectatorilor să fie îndreptată numai la acţiune, la interpretare. Secvenţa nu are muzică. Aparatul urmărea privirile liniştite ale eroilor împăcaţi cu tragedia pe care o trăiau. (...) În ultimul plan din această secvenţă aparatul s-a apropiat în travelling de Ilona, până la mai puţin de un metru şi în acest interval de timp intensitatea luminii de la reflectorul principal, plasat în spatele aparatului, a fost concepută progresiv, până la maximum. Astfel ca faţa ei slăbită, cu ochii măriţi, să redea groaza despărţirii definitive, să redea tragedia omenirii în faţa războiului şi a nedreptăţilor".**

Dincolo de cuvinte se întrezăreşte, indubitabil, un efort de creaţie extrem de complex, în care tehnica este venită să sprijine arta, marea artă. Ca şi în cronica de la premieră, Florian Potra va relua, după două decenii, o observaţie peste care, în general, critica noastră a trecut cu prea mare dezinvoltură. Iată şi pasajul: „Contemplate în derularea lor pe ecran, **aceste imagini, de o forţă net superioară celor din pagina decupajului** (s.n.), întind spectatorului şi cheia potrivită pentru a deschide – pe un parcurs invers, de la sfârşit spre început – lacătul stilistic al lui Liviu Ciulei. Regizorul nostru, deşi operează cu „fapte precise şi incidente", doar cu rare excepţii le lasă nuditatea lor esenţială, documentară, el le îmbracă în veşminte somptuoase

de lumină, şi, aici, mai mult decât în orice alt film al său, Ovidiu Gologan a fost, efectiv, un «împărat al luminilor» (cum avea să-l supranumească **Bertolucci** pe **Vittorio Storaro**)."

După 15 ani de la premiera filmului, Ovidiu Gologan avea să scrie despre cei trei mari regizori cu care a colaborat – Victor Iliu, Liviu Ciulei, Gheorghe Vitanidis – „oameni pe care i-am iubit şi respectat". Fiecăruia în parte, celebrul operator le dedică câte un portret, reprodus în „Almanahul Cinema", 1979. Extrag din cel închinat lui Liviu Ciulei doar pasajele care se referă la munca efectivă, de platou, la PĂDUREA SPÂNZURAŢILOR:

**„Sosea pe platoul de filmare cu bună dispoziţie, cu toate că seara jucase şi rezolvase probleme administrative la Teatrul Bulandra, până târziu, în noapte. Pregătit întotdeauna, explica întregii echipe planul pentru întreaga zi. Apoi concepea cadrul cu aparatul de filmat instalat pe macaraua Dolly care aluneca pe şinele de travelling, într-o mişcare continuă. Părăsind rigorile scenariului, schimba adeseori mişcarea în cadru în căutarea unei noi soluţii, de noi forme de expresie, pentru a asigura cadrului şi secvenţei filmate, valoarea artistică şi tehnică. Pentru că fiecare cadru îi punea în faţă zeci de soluţii şi se oprea asupra celei mai favorabile care se încadra în concepţia elaborată pentru întreg filmul. Era expresia vocaţiei sale artistice, a personalităţii sale regizorale complexe, care nu se mulţumea cu rezolvări facile, disecând, filtrând, şlefuind şi investigând fără şovăire cadrul, până la perfecţiune, având în permanenţă în minte şi-n suflet întreg filmul.**

**Cred că până la Liviu Ciulei în cinematografia noastră nu s-au mai realizat cadre lungi de 150-200 m filmate „dintr-o bucată", aparatul şerpuind într-o neliniştită mişcare, ca şi gândurile personajelor, căutând mereu faţa şi**

**ochii actorului, în panoramice largi de 180-360 grade, cu aparatul instalat în mijlocul decorului, ceea ce era viziunea sa asupra cinematografului în mişcare. Faptul că Liviu Ciulei în PĂDUREA SPÂNZURAŢILOR interpreta şi un rol principal, a constituit un exemplu, pentru întreaga echipă, de efort şi dăruire."**

Efortul şi dăruirea ambilor creatori - Ciulei şi Gologan - au fost răsplătite cu lauri naţionali şi internaţionali. Pentru imaginea realizată la PĂDUREA SPÂNZURAŢILOR, Ovidiu Gologan va obţine, la Milano, în octombrie 1964, în cadrul Congresului Uniunii Internaţionale a Asociaţiilor Tehnice Cinematografice, **Premiul de excelenţă** (Marele premiu U.N.I.A.T.E.C.), atribuit **„pentru calitatea fotografică a imaginii cu concepţia mişcării de aparat puse în slujba dramaturgiei"**, iar un an mai târziu, la Festivalul de la Mamaia, obţine şi **Premiul pentru cea mai bună imagine**.

La rândul lor, Liviu Ciulei şi Ana Szeles primesc, la acelaşi festival de la Mamaia, **Marele premiu** – PELICANUL ALB, şi, respectiv, **Premiul de interpretare feminină**; apoi, „după un lung turneu pe ecranele cinematografelor din ţară, PĂDUREA SPÂNZURAŢILOR a devenit, în primăvara anului 1965, un redutabil concurent pe afişul celui mai prestigios festival al filmului de pe Glob şi anume cel de la Cannes", fiind onorat cu **Premiul pentru regie**.

Obligatoriu, trebuie menţionat că la această a XVIII-a ediţie a Festivalului, **Liviu Ciulei** intra în competiţie cu regizori mult mai celebri, aşa cum bine sublinia recent **Tudor Caranfil**, într-un emoţionant şi plin de nostalgie articol din care am extras următorul citat: **„Multe trenuri de lux a pierdut cinematografia română, această artă a speranţelor încă neîmplinite. Mă gândesc, adesea, la destinul de cineast al lui Liviu**

**Ciulei, care şi-a câştigat epoleţii de regizor de talie mondială nu la Buftea, ci în competiţia supremă, la Cannes. Avea drept rivali, atunci, în 1965, maeştri cu nume incomparabil mai sonore, ca Wyler, Bardem, Summers, Lamorisse, Lumet, Kadar şi Klos, Ciuhrai...".** Acestei liste mai trebuie adăugate şi numele altor participanţi la ediţia amintită, la fel de celebri: **Masaki Kobayashi** (premiul special al juriului, pentru KWAIDAN), **Richard Lester** (Marele Premiu, pentru SPILUL), **Pierre Schoendoerffer**, **Serghei Bondarciuk**.

Liviu Ciulei a obţinut **Premiul pentru cea mai bună regie** chiar din mâna preşedintelui juriului, celebra actriţă americană **Olivia de Havilland**, care, în aplauzele sălii, înmânându-i diploma, ţinea să precizeze că acest premiu **a fost acordat de juriu în unanimitate**.

Presa franceză a fost extrem de generoasă în elogii, la adresa PĂDURII SPÂNZURAŢILOR, cu mult înainte de decernarea premiului. Iată câteva exemple:

**„În faţa unui bloc atât de masiv eşti cuprins de respect. Te afli în prezenţa unei opere bogate, care hrăneşte o sevă generoasă. Şi academismul realizării accentuează acest sentiment de bogăţie şi gravitate." (LE MONDE). „Marea frescă umanitară a lui Liviu Ciulei a apărat în mod onorabil culorile româneşti. Această capodoperă nu este destinată să mobilizeze mulţimile şi să trezească entuziasmul lor prin procedee de formă, ci să le facă să reflecteze. PĂDUREA SPÂNZURAŢILOR dovedeşte anul acesta la Cannes că cinematografia românească există şi este capabilă de o operă matură." (COMBAT). „Este un film frumos, pasionant în calmul său, lucid în gândirea sa, curajos în expresia sa." (L'HUMANITÉ). „ Ultima secvenţă, a cinei, valorează cât numeroase filme. Ea reprezintă marea, foarte marea cine-**

**matografie." (LE PROVENCAL). „Un film excelent. Nici un plan nu poate lăsa indiferent pe spectator. Începutul filmului este o mare demonstraţie de cinematografie. Bravo România!" (NICE-MATIN).**

Succesul reputat de Liviu Ciulei este cu atât mai rezonant cu cât exigenţa juriului devenise aproape proverbială la capitolul acordării **Premiului pentru cea mai bună regie**. Mai ales că, în cei doi ani anteriori, 1963, 1964, acest premiu nu s-a acordat...

...Faptul că acest mare creator n-a făcut parte din delegaţia română este încă o mare nedreptate pe care destinul, injust, i-a hărăzit-o. Rămas în România, „tovarăşul" Ovidiu Gologan a primit pe adresa Studioului Buftea, o vedere expediată de pe **Coasta de Azur**, datată **31 mai 1965**. Expeditor: **Liviu Ciulei**. Întrucât sunt unicul posesor al acestui document original, inedit şi valoros, chiar dacă îngălbenit de vreme, îl reproduc aici, pentru prima oară. Iată şi textul:

**Dragă Ovidiu,**

**Eu şi Clody ne gândim la tine. Îmi pare groaznic de rău că nu am fost împreună. Munca ta a avut un succes şi o apreciere din cele mai înalte şi în cercurile cele mai competente eşti considerat unui din cei mai buni operatori din lume. Îţi mulţumesc şi te îmbrăţişăm cu drag,**

**Clody şi Liviu**

Bunul simţ m-ar îndemna să nu fac nici un comentariu. Însă respectul pentru memoria lui Ovidiu Gologan mă obligă să spun răspicat că, indiferent de talentul şi prestigiul recunoscut al actriţei Clody Bertola, la Cannes, în 1965, în locul dânsei ar fi trebuie să fie operatorul PĂDURII SPÂNZURAŢILOR, şi nu soţia regizorului, artist emerit...

## *La porțile orientului înflorește numai invidia?*

De-a lungul cercetărilor mele legate de evoluţia filmografiei lui Ovidiu Gologan, am observat - la început cu mirare, transformată apoi în stupoare - că, de fiecare dată, unui succes profesional i-a urmat, aproape invariabil, căderea în derizoriu. Altfel spus, după fiecare mare film, i-a urmat altul mediocru - şi asta, nicidecum din vina sa. După LA MOARA CU NOROC, abia peste şapte ani Ovidiu Gologan revenea pe platouri cu LUMINĂ DE IULIE (1963), frescă palidă şi insipidă a ogoarelor colectivizate, unde scenariştii **Fănuş Neagu** şi **Vintilă Ornaru**, ambii debutanţi, îşi uneau inutil eforturile creatoare cu regizorul Gheorghe Naghi (31 de ani), pentru a aduce pe ecrane un film-gazetă de perete. În schimb, singura ce se remarcă este imaginea color semnată de **Ovidiu Gologan**, lăudată în cronicile de la premieră ale lui **Călin Căliman, Alice Mănoiu** ş.a.

Ceea ce a urmat PĂDURII SPÂNZURAŢILOR a fost şi mai ciudat. Pentru început, mă opresc la Liviu Ciulei, proaspătul laureat de la Cannes. Laurii internaţionali i-au adus celebritatea pe plan mondial şi invidia pe plan naţional. Din toate proiectele propuse de el, absolut nici unul nu a fost aprobat de culturnicii anilor '60. Din contră, i s-au propus paleative. Antinevralgice pentru creatorul unei capodopere a cinematografiei româneşti, neegalate după aceea - PĂDUREA SPÂNZURAŢILOR. Iată cum evocă momentul ruşinos criticul Tudor Caranfil:

**„Ciulei s-a întors la Bucureşti împovărat de speranţe şi de proiecte. Era dreptul lui: Vroia să monteze, cinematografic, un shakespeareian VISUL UNEI NOPŢI DE VARĂ, care să colinde lumea, aşa cum aveau să colinde**

**spectacolele sale teatrale, sau un REGELE LEAR jucat de ţăranii maramureşeni cu chipuri sculptate, enigmatic, de vânt şi suferinţă. Prinsese curaj, dar a constatat iute că, la Bucureşti, altele erau priorităţile... I s-a propus – şi cred că a considerat-o drept jignire – un sfert de lung-metraj într-un film conjunctural consacrat Bucureştilor. Dacă sumele irosite în filmul acela nul (intitulat DE TREI ORI BUCUREŞTI, alcătuit din trei scheciuri regizate în 1967 de Mihai Iacob – cu Horea Popescu şi Ion Popescu-Gopo – n.n.) ar fi fost investite în VISUL lui Ciulei, am fi avut azi, mai mult ca sigur, încă o capodoperă pe lista atât de scurtă a performanţelor cinematografiei române. Dar refuzul şefilor cinematografiei române l-a îndepărtat, pentru totdeauna, pe Ciulei de cea de-a şaptea artă."**

Dar iată şi opinia acestui „prinţ neîncoronat al cinematografiei româneşti" – cum îl numea pe Liviu Ciulei acelaşi Tudor Caranfil, extrasă dintr-un interviu difuzat în cadrul emisiunii sale „Vârstele peliculei":

**„Un renume internaţional se poate face numai printr-o susţinută activitate în domeniul respectiv. Dar, în cinematografie, lucrurile s-au oprit, în materie de regie, după PĂDUREA SPÂNZURAŢILOR, şi, undeva, din vina mea. Eu trebuia să fac un film imediat şi n-am bătut fierul cât e cald, având-o ca interpretă principală pe Anna Magnani. Subiectul era minunat, era vorba de filmul BALTAGUL şi am avut un scenariu extraordinar, scris de un scenarist italian care lucrase şi cu Visconti şi cu De Sica, care, însă, se îndepărta de opera lui Sadoveanu. (...) Deşi n-am văzut filmul făcut ulterior, consider că e bine că s-a făcut acest film. Dar eu am avut rezerve faţă de deformarea lumii literare a lui Sadoveanu, respect pe care-l consider justificat. Doar că**

**undeva mi-a blocat legăturile cu piaţa internaţională a filmului, pe care le consideram importante, ca acela de a face un film cu VISUL UNEI NOPŢI DE VARĂ (s-a scris în presă despre asta, „Contemporanul" chiar a făcut o pagină întreagă), mai apoi dorinţa de a face FURTUNA lui Shakespeare. În film, au fost considerate premature pentru cinematografia noastră. Eu consideram că ar fi avut un efect foarte pozitiv în dezvoltarea cinematografiei noastre, ar fi fost un fel de locomotivă care ar fi tras după ea, înspre «excelsior», filmul românesc... Şi regret că nu am putut să fac asta..."**

Cu excelentul operator şi prieten **Ovidiu Gologan**, **Liviu Ciulei** se va reîntâlni pe platouri abia în 1971, la FACEREA LUMII. De această dată, ca interpret şi realizator al decorurilor (unde, pentru ultima oară apare pe ecran ca scenograf) acestui minunat film regizat de **Gheorghe Vitanidis**. Nicioadată Liviu Ciulei nu a uitat să evoce amintirea marelui operator care a fost Ovidiu Gologan. A făcut-o în seara zilei de luni, 27 mai 1996, la Cinema „Studio", cu ocazia decernării Premiului „Opera Omnia", conferit de Uniunea Cineaştilor la aniversarea unui secol de la primele proiecţii bucureştene. L-a amintit, cu un cearcăn de tristeţe, şi în discursul ţinut la Universitatea de Artă Teatrală şi Cinematografică, care, în 1997, i-a conferit titlul de **Doctor Honoris Causa**.

## *Prietenii durabile*

N-am reţinut cine spunea că fiecare om este suma prietenilor pe care i-a avut. În cazul lui Ovidiu Gologan, numele acestora se pot lesne descoperi în filele dicţionarelor de cinema, litera-

tură şi muzică. Personalităţi marcante şi mari creatori intraţi de mult în istoria culturii acestui secol, i-au fost prieteni apropiaţi şi i-au preţuit creaţia. Picturalitatea şi acurateţea imaginilor sale, ca şi modalitatea proprie de a percepe şi reinterpreta creator lumea realului, au generat respectul şi admiraţia sinceră a unor regizori precum **Mihail Kalatozov**, **Alberto Cavalcanti**, **Grigori Alexandrov**, **Roberto Rossellini**, **René Clair**, **Leonid Moquy**, **Giuseppe De Santis** şi **Orson Welles**, genialul regizor care, după ce a văzut PĂDUREA SPÂNZURAŢILOR, i-a dăruit o fotografie cu următoarea dedicaţie: **„Pentru Ovidiu Gologan, operatorul marelui film românesc, minunat filmat, cu sinceră admiraţie, Orson Welles”**.

Multe din secretele meseriei le-a aflat şi le-a dăruit mai departe, altor generaţii, de la operatorii celebri precum **Eduard Tissé**, **Serghei Urusevski**, **Leonid Kosmatov**, **Robert Le Febvre** (alături de care Gologan a semnat imaginea color la AVENTURILE LUI TOM SAWYER şi MOARTEA LUI JOE INDIANUL, 1968).

Lor li se mai adaugă preţuirea unor **David Oistrah**, **Yehudi Mehuhin**, **George Enescu** şi **Ilya Ehrenburg**.

Pe ultima filă a dosarului de creaţie depus la Uniunea Cineaştilor, am descoperit, datorită bunăvoinţei doamnei Ioana Popescu, adnotările făcute de însuşi Ovidiu Gologan la capitolul „Diverse”. Consemna laconic: „Criticii cinematografici **George Sadoul**, **Aldo Scagnetti**, **Vittorio Martinelli**, **Samuel Lachise**, **Patrick Thereuon**, **Paurmorova** etc. au subliniat în cronicile publicate imaginile de „mare cinematograf” şi „arta operatorului”. Presa noastră de specialitate, prin criticii săi **D.I.Suchianu**, **Ecaterina Oproiu**, **Florian Potra**, **Călin Căliman**, **Valerian Sava** ş.a. a remarcat întotdeauna

contribuţia substanţială şi activă a imaginii filmelor la care am colaborat."

Aceste rânduri sunt scrise de mâna lui Ovidiu Gologan, pe ultima filă. Pe prima însă, undeva, la subsolul paginii, o altă mână, scrisese apăsat: „Decedat 1982". Şi totuşi...

## *Un cineast pentru mileniul trei*

Din lunga şi neobosita trecere printre meandrele unei profesii cantonate la graniţa labilă dintre **tehnică** şi **artă**, Ovidiu Gologan ne-a lăsat încrustate în memoria peliculei imaginea a cel puţin două opere fundamentale pentru patrimoniul de celuloid al culturii româneşti: LA MOARA CU NOROC şi PĂDUREA SPÂNZURAŢILOR, creaţii ce-şi păstrează intact, chiar şi după trecerea deceniilor, statutul de capodoperă.

Primul film marchează, incontestabil, momentul de răscruce şi de glorie al imaginii româneşti, al doilea reprezintă, după Florian Potra, **„vârful cel mai înalt atins de cinematografia naţională, consacrându-l pe operator pe plan internaţional, aducându-i laurii binemeritaţi"**.

În august 1967, înainte ca Ovidiu Gologan să dea măsura telentului său şi în domeniul filmului color (FACEREA LUMII şi CIPRIAN PORUMBESCU le va filma abia în 1971 şi, respectiv, în 1972), acelaşi critic scria: **„Ovidiu Gologan e personalitatea cea mai pregnantă a operatoriei româneşti, cu o sensibilitate şi o „vizualitate" specifice, la fel de atente la conţinutul ca şi la cromatica cadrului filmat, căruia i se transmite o plasticitate particulară, reamintind că românii sunt un popor de pictori şi de colorişti."**

La această culme a profesionalismului ajunge Ovidiu Gologan prin elevata sa concepţie estetică, fiind convins că operatorul de film **„trebuie să realizeze mereu altceva, să găsească mereu alte soluţii plastice, să fie permanent confruntat cu cele mai îndrăzneţe căutări ale artei imaginii, pentru a nu cădea în manieră, rutină, meşteşug"**.

Deşi pare incredibil, la vârsta de 60 de ani, clasicul veşnic tânăr Ovidiu Gologan era chinuit de teama că nu a dat totul. Obişnuia să spună celor ce au avut bucuria de a-l cunoaşte mai îndeaproape: **„Un film nu-l faci decât o singură dată în viaţă, de aceea bucuraţi-vă de fiecare cadru, priviţi-l, căci acestea sunt clipele vieţii noastre."** Sau, alteori, meditativ: **„Învaţă să filmezi fiecare cadru ca şi când ar fi ultimul din viaţa ta. El trebuie să conţină tot, absolut tot din ceea ce ai acumulat până în acea clipă."**

Prin exemplul întregii sale opere, dar şi al conduitei personale, prin credinţa într-o singură iubire - FILMUL, prin exigenţa şi meticulozitatea devenite de-a dreptul legendare, Gologan a contribuit din plin la prestigiul de care se bucură azi în rândul cineaştilor, breasla „mânuitorilor de umbre", de întuneric şi lumină.

**„Cred că Ovidiu Gologan s-a îndrăgostit de aparatul făcător de imagini atunci când a văzut încrestat, pe una din laturi, semnul infinit. Dorul lui de depărtări, de orizonturi deschise, ca şi înfiorarea în faţa dreptelor amiezi dobrogene, şi-au găsit făgaş exemplar în „focarul" şi în „infinitul" camerei de filmat..."** – scria, în 1996, Florian Potra, continuând apoi cu unul din cele mai profunde şi mai adevărate lucruri ce s-au rostit despre acest operator:

**„Există, după cum se ştie, artişti pe care-i admirăm şi-i stimăm, dar nu-i putem iubi. Ovidiu Gologan e dintre aceia**

**pe care, cu cât îi stimăm şi-i admirăm, cu atât îi iubim mai mult: pentru omenia lui profundă, pentru luminile şi umbrele faste, rodnice, pe care le sapă în sufletul nostru, pentru arta lui francă şi mare."**

Crez neştirbit, în ciuda trecerii anilor şi reluat, sub altă formă, de acelaşi critic ce evidenţia, în 1982, la dispariţia acestui mare cineast, că Ovidiu Gologan **„a fost mai mult decât un mare director de fotografie"**. Apreciere urmată, ca punctul pe i, şi de următoarea concluzie:

**„Astfel, figura centrală a lui Ovidiu Gologan domină un secol întreg, al XX-lea, din istoria cinematografului românesc şi va trece, cu certitudine şi în secolul viitor. Nu doar ca operator de film, ca director de imagine, ci ca personalitate de cineast absolut. Şi, dincolo de istoria noastră, în cea universală a istoriei filmului."**

*

**Post scriptum:**

*Se dedică travaliul acestei cărţi celui care a stimulat-o, atunci, în 1982, regretatul profesor – FLORIAN POTRA.*

Rm. Vâlcea,
26.IV.1982 –
Bucureşti, 4.III.1998

## *Biofilmografie*

- **1912 – 14 mai**: Se naşte, la Constanţa, Ovidiu Mihai Gologan, al doilea fiu al soţilor Nicolae Gologan (37 ani) şi Florica Gologan (născută Trandaburu, 23 ani). Copilăria şi primele clase primare le face la Constanţa.
- **1936 – 1 decembrie** : Se angajează la Serviciul de difuzare al filmelor, din cadrul Oficiului Naţional de Turism – ONT.
- **1937 - martie**: Ia fiinţă Serviciul cinematografic din ONT. Ovidiu Gologan se transferă, ca asistent al operatorului Amédée Morrin. Începe să deprindă singur tainele meseriei de operator, experimentând şi lucrând apoi pe lângă Iosif Bertok, pe care-l va considera adevăratul său maestru.
- **1940** – Realizează prima sa filmare independentă: **Derbiul anual de galop**, desfăşurat pe Hipodromul Băneasa.
- **1941 – ianuarie**: Ca sergent t.r., este mobilizat la Marele Stat Major al armatei pentru care filmează cele mai importante evenimente ale „rebeliunii legionare" din 21-27 ianuarie.

– **mai**: Vreme de o lună, străbate întreaga ţară şi filmează o parte din documentarul pe genericul căruia îi va apărea, pentru prima oară, numele: MÂNDRA NOASTRĂ ŢARĂ – regia – **Paul Călinescu**.

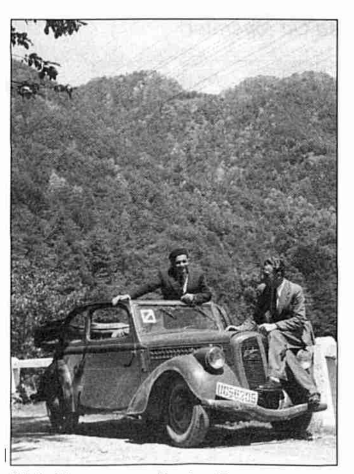
– ROMÂNIA ÎN LUPTA CONTRA BOLŞEVISMULUI (RĂZBOIUL NOSTRU SFÂNT I) – **documentar mediu metraj**; regia – Paul Călinescu; imaginea – Ion Cosma, Constantin Dumitrescu, Vasile Gociu, **Ovidiu Gologan,**



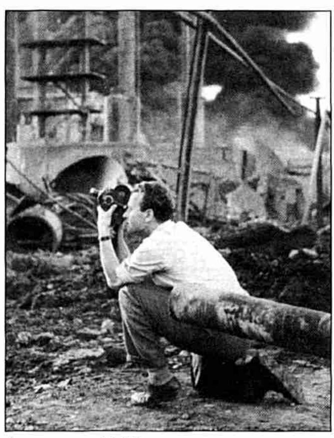


*...la 24 de ani (1936)*
*Proaspăt angajat al Oficiului Național de Turism (1936)*
***1937** – Piața Regele Carol din București. Prima echipă de filmare a „Jurnalului" O.N.T. De la stânga la dreapta: D. Gheorghiu (șofer), Cornel Dumitrescu (operator), Paul Călinescu (regizor), Victor Cantuniari (inginer de sunet), Ovidiu Gologan (operator), Amedée Morrin (operator), Adolphe Fontanel (inginer de sunet), Wilfried Ott (operator)*

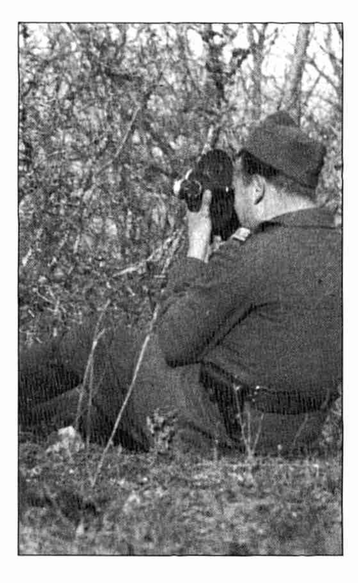
***1938... Lecție „pe viu" de la Iosif Bertok (la aparat). Ovidiu Gologan l-a considerat adevăratul său maestru***



***19 iulie 1943 – Cu Iosif Bertok, pe Valea Oltului***

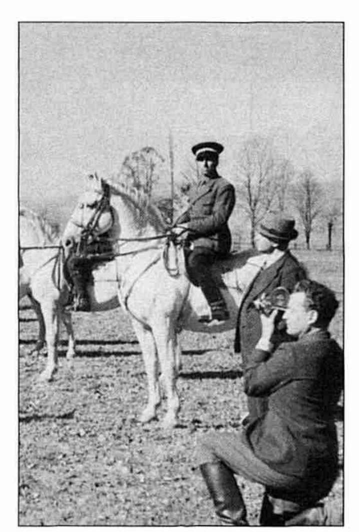


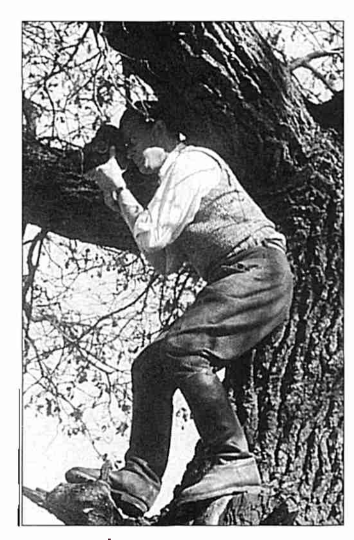
***1 august 1943 – La câteva ore după primul bombardament anglo-american asupra Ploieștiului***





***1942** – Reporter de război*
*pe frontul de Est*
*...şi în Munţii Tatra, decembrie 1944*
***1943** – ...HERGHELIE*
*LA SÂMBĂTA DE JOS,*
*documentar de Ovidiu Gologan*
*şi Ion Cosma*



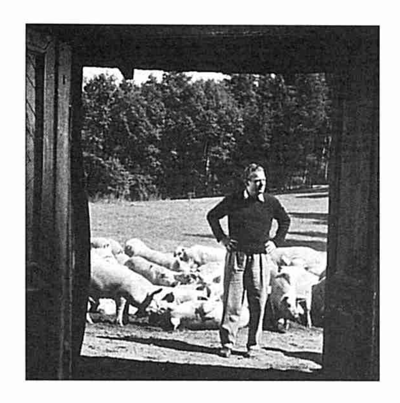


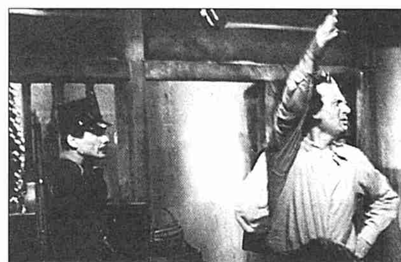
*Peste zece ani... **1953**... Documentarul DIN VIAȚA COPIILOR COREENI DIN R.P.R.; debut regizoral Gheorghe Turcu.*
*În spate, operatorul Gore Ionescu și electricianul Florea Straton. Rândul doi, primul din dreapta, Ovidiu Gologan*
*Ovidiu Gologan și, poate, un discipol coreean...*
***1950** – PRIMA EXPOZIȚIE INDUSTRIALĂ A U.R.S.S. LA BUCUREȘTI, documentar de Ovidiu Gologan și Ion Cosma.*





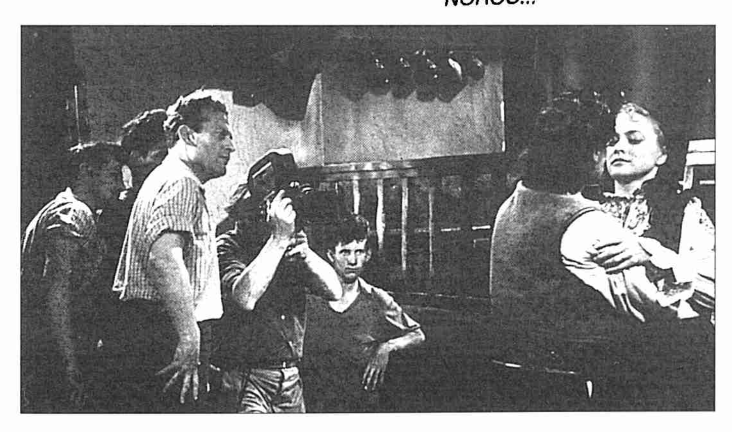
***1956** – Primii paşi spre capodopera LA MOARA CU NOROC*





*Colea Răutu și Ovidiu Gologan, tot la MOARA...*

*Se filma hora din ziua de Paşti cu Geo Barton şi Ioana Bulcă... LA MOARA CU NOROC...*



**1956.** *Pe platou, la Buftea: Ovidiu Gologan, Alexandru Întorsureanu și, cu spatele, Victor Iliu.*

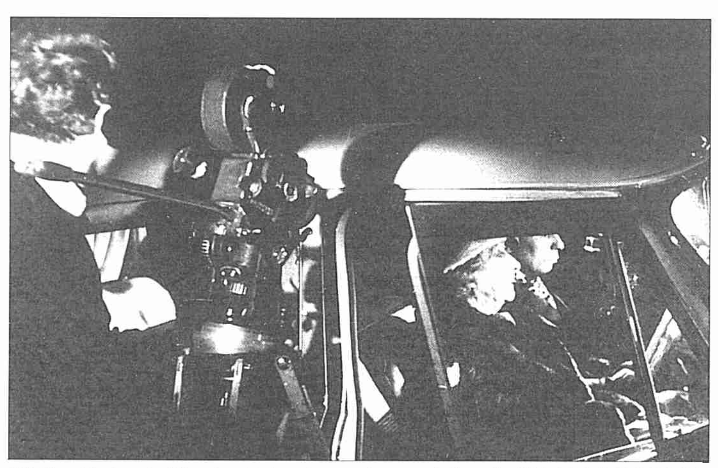


*O altă „secundă" a MORII... Mircea Vodă, Liviu Ciulei, Alexandru Întorsureanu, Ovidiu Gologan (la aparat). În prim-plan, regizorul Victor Iliu.*

***1956,*** *Hărman, Braşov... LA MOARA CU NOROC: Bianca Sofia Iliu, Victor Iliu şi, lângă aparat, Ovidiu Gologan*

*Un respiro tandru... LA MOARA... cu operatorul secund Ştefan Horvath*

***1958** – Ovidiu Gologan și Grigore Vasiliu Birlic... CORIGENȚA DOMNULUI PROFESOR... Regia, Haralambie Boroș*



***1961** – Cu Lucia Sturdza Bulandra pentru medalionul ZIUA UNEI ARTISTE, regia Gheorghe Tobias*



**1964** – *Pași spre altă capodo-peră... În prospecție la Ghimeș-Palanca, lângă mormântul lui Emil Rebreanu...*

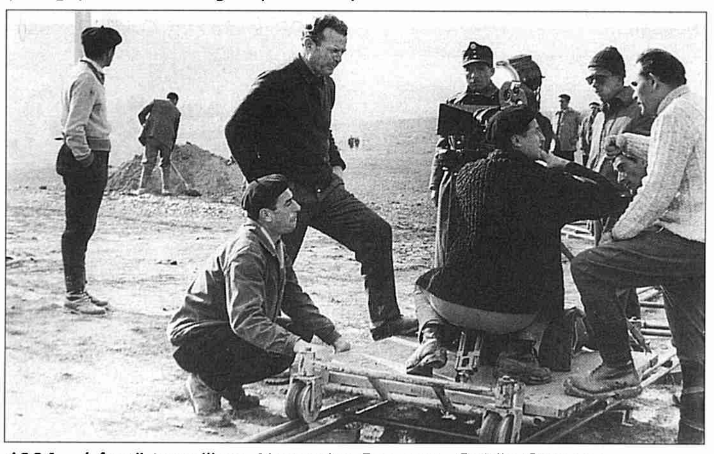


*Trucuri cinematografice. Pe „cal", Gyorgy Kovacs, alias generalul Von Karg din PĂDUREA SPÂNZURA-ȚILOR. În dreapta, Ovidiu Gologan*



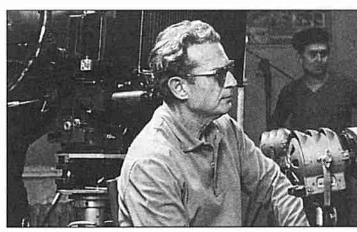
*Un moment de răgaz la PĂDUREA... Lângă proiector, Liviu Ciulei, Ovidiu Gologan și Mariana Calotescu, atunci secretară de platou*

*PĂDUREA SPÂNZURAȚILOR, pe platou, la Buftea: Liviu Ciulei (stânga), Ovidiu Gologan (în centru)*



***1964**... Lângă travelling: Alexandru Caragea, Ovidiu Gologan, Mihai Mereuță, Petre Sorescu, Dan Platon (la aparat) și Liviu Ciulei... Se detalia secvența „Spânzurătoare"*





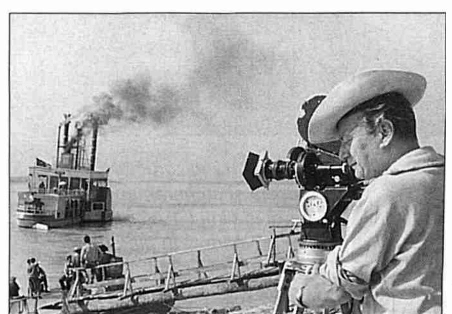
***1970 –** Cu regizorul Gheorghe Vitanidis și cameramanul Nicolae Girardi la filmul FACEREA LUMII*
*Spre amintire... În platou, la FACEREA LUMII*
*... și tot acolo, cu inginerul de sunet Dan Ionescu (aici actor), alături de Gheorghe Vitanidis*



***Mai, 1962... MEDALION CARAGIALE***

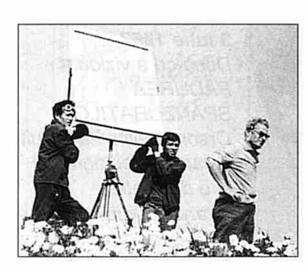


***1968 – Dunărea devenise... fluviul Mississippi pentru AVENTURILE LUI TOM SAWYER***



*Alt episod „american", filmat la Galați.*
*De la stânga la dreapta: Ovidiu Gologan, francezul Gaston Müller (asistent operator), Paul Misirgic (mecanic de cameră) și Radu Ion (asistent operator)*

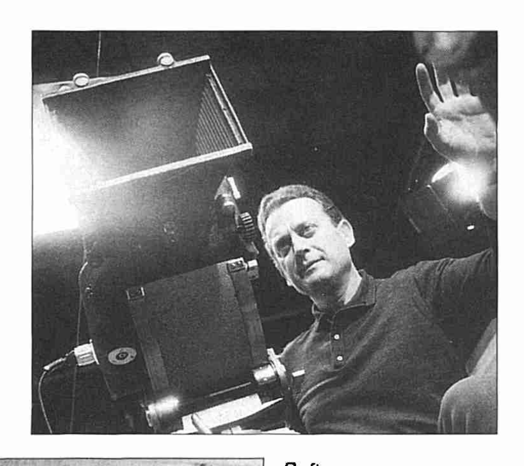


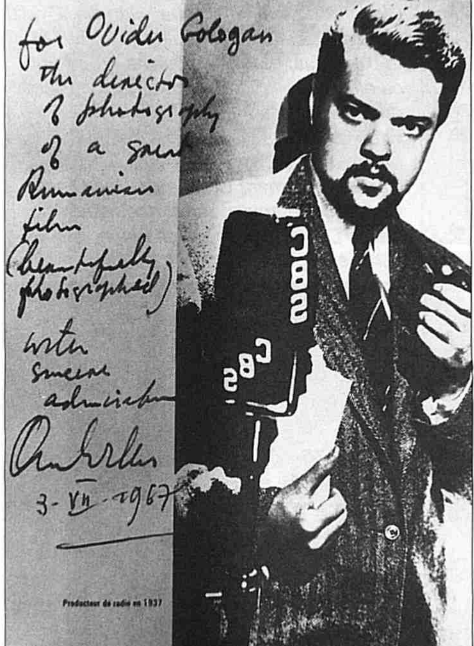


***1972,** CIPRIAN PORUMBESCU. În centru, Clody Bertola și Gheorghe Vitanidis. Ovidiu Gologan „dialoga cu lumina"*
*În plin peisaj estival, la Poiana narciselor, cu electricienii Florea Straton și Ion Dincă, pregătind un cadru pentru CIPRIAN...*
*Grup de cineaști în aceeași Poiană... Mircea Vodă, Ovidiu Gologan, Vlad Rădescu, Tamara Crețulescu, Ion Dincă, Gheorghe Vitanidis, Aurel Kostrakiewicz, Vasile Dobre, Ion Drăghici, Florin Mihăilescu, Florea Straton*



*Lumina şi...*
*DIRIJORUL*






*Buftea,*
***3 iulie 1967...***
*După ce a vizionat*
*PĂDUREA*
*SPÂNZURAŢILOR,*
*Orson Welles i-a dăruit*
*o carte autobiografică*
*şi o dedicaţie*
***„Pentru Ovidiu***
***Gologan, directorul***
***de imagine al unui***
***mare film românesc***
***(minunat filmat),***
***cu sinceră admiraţie“.***

Lui Ovidiu Gologan „Ovidiul" nostru contemporan

Cunosc poezia din rărunchii ei și din rărunchii mei... Poezia înaltului și a cerului am cunoscut-o prin D-voastră. Niciodată cu puterile mele slabe n-am s-o pot reda în vorbe – D-voastră trebue să fiţi arătat și nu explicat. Mulţumesc piscurilor cari v-au născut și mi v-au făcut cunoscut...

E. Petruţ,

30 Iulie 1973

CARTE POȘTALĂ

(Oficiul poștal sau țara de destinație)



**„Lui Ovidiu Gologan, «Ovidiul» nostru contemporan – Cunosc poezia din rărunchii ei și din rărunchii mei... Poezia înaltului și a cerului am cunoscut-o prin Dumneavoastră. Niciodată cu puterile mele slabe n-am s-o pot reda în vorbe. Dumneavoastră trebuie să fiţi arătat și nu explicat! Mulţumesc piscurilor care v-au născut și mi v-au făcut cunoscut... EMANOIL PETRUŢ, 30 iulie 1973"** *(pe o vedere dn comuna Vinga)*

***Iulie, 1957**... Alături de reputatul operator Vladimir Kosmatov, în studiourile „Mosfilm"*

***1964**... Cu regizorul Liviu Ciulei și istoricul francez Georges Sadoul, la Brașov*

Iubitului nostru Ovidiu Gologan

Dragostea și admirația veche
și niciodată clintită a colegilor
lui de la Cinema, inclusiv
a marei lui admiratoare:

Ecaterina Oproiu

**„Iubitului nostru Ovidiu Gologan. Dragostea și admirația veche și niciodată clintită a colegilor lui de la CINEMA, inclusiv a marei lui admiratoare: ECATERINA OPROIU."**

*Privirea unui „împărat al luminii"...*

***„Brăila – 1971, 11 mai. Au scris unii – au și spus cu viu grai – vorbe ca: «Sărut mâinile – etc.» Eu, cu toată ființa mea, îți jur – dragă Ovidiu Gologan – îți sărut mâinile și sufletul (dacă se poate asta), sufletul tău de MARE ARTIST. Al tău, COLEA RĂUTU." (pe o invitație la premiera filmului FACEREA LUMII)***



ÎNTREPRINDEREA CINEMATOGRAFICĂ
A JUDEȚULUI BRĂILA
INVITAȚIE

Brăila 1971 - 11 mai
Au scris unii - au și spus cu viu grai -
vorbe ca: „Sărut mâinile - etc."
Eu cu toată ființa mea îți jur - dragă
Ovidiu Gologan - îți sărut mâinile
și sufletul (dacă se poate asta) sufletul
tău de Mare Artist. Al tău
COLEA RĂUTU

Wilfried Ott, Constantin Panţu, Gheorghe Popovici, Alexandru Simionov, Eftimie Vasilescu, Ştefan Dominikovski. Multe imagini filmate de Gologan, în calitate de reporter de război pe frontul de răsărit, au fost integrate în montajul versiunii germane (definitivat în august).

– **16 septembrie**: Prezentat în premieră absolută la Veneţia, unde juriul Bienalei cinematografice îi acordă unicul premiu al filmului documentar: „Placheta de aur culturală".

● **1942** – alte două versiuni ale filmului (în franceză şi italiană) sunt prezentate la Ankara (**28 ianuarie**), Istanbul (**8 februarie**), Madrid şi în Ungaria, bucurându-se de aprecierea presei, corpului diplomatic, soldaţilor şi răniţilor din spitale.

– **februarie**: Îl însoţeşte permanent pe mareşalul Ion Antonescu, vreme de 13 luni, în vizitele şi inspecţiile acestuia în ţară şi pe front, înregistrându-le pe peliculă. Imaginile sale (multe filmate din avionul IAR pus permanent la dispoziţia sa) au alcătuit subiectul mai multor Jurnale de front, difuzate săptămânal în ţară.

– RĂZBOIUL NOSTRU SFÂNT (II) – documentar de lung metraj, scenariul şi regia – Ion Cantacuzino; imaginea – Constantin Panţu, Gheorghe Popovici, **Ovidiu Gologan**, Ion Cosma, Alexandru Simionov, Wilfried Ott, Eftimie Vasilescu, Vasile Gociu, Cornel Dumitrescu, Constantin Ivanovici.

– În varianta sa germană, filmul e distribuit în Italia şi în cinematografiele germane, apoi, după 1946, este remontat după criterii propagandistice pro-sovietice.

– PAGINI DIN RĂZBOUL NOSTRU SFÂNT – documentar, mediu metraj; imaginea: Constantin Panţu, **Ovidiu**

**Gologan**, Alexandru Simionov, Vasile Gociu, Ion Cosma.
– **aprilie**: Ovidiu Gologan se numără printre membrii fondatori ai **Asociației naționale a reporterilor români** din războiul de reîntregire și, vreme de aproximativ doi ani, luptă pentru statutul și drepturile acestora;
– **august**: împreună cu inginerul de sunet Victor Cantuniari (subdirector tehnic la O.N.C.), sergentul t.r. Ovidiu Gologan este transferat din cadrul Secției Propagandă a Marelui Stat Major la unitatea de origine, sub acuzația unei presupuse activități legionare. Serviciul special de informații infirmă acuzațiile, într-un raport extrem de favorabil, care înlătură orice suspiciune.

● **1943** – continuă să filmeze inspecțiile Mareșalului Ion Antonescu pe front și în țară, până la **25 martie**, când este înlocuit cu locotenentul Traian Popescu-Tracipone din cauza unui incident banal: filmându-l pe Mareșal din spatele unei coloane a Ateneului Român, acesta s-a speriat, crezând că este ținta unui atentat.
– **15-20 aprilie**: aflat în zona Făgăraș, realizează la Sâmbăta filmări în paralel pentru următoarele două documentare, alături de Ion Cosma: CRESCĂTORIE DE CRAPI ȘI PĂSTRĂVI – documentar; scenariu, regie, imagine: **Ovidiu Gologan, Ion Cosma**.
– HERGHELIE LA SÂMBĂTA DE JOS – documentar; scenariu, regie, imagine: **Ovidiu Gologan, Ion Cosma**.
– **20 mai – 15 iulie**: filmează cu un grup de operatori 2.900 metri de negativ pentru un documentar comandă al Subsecretariatului de Stat pentru Educația Extrașcolară;
– SPRE BIRUINȚĂ (VULTURAȘII): documentar despre activitatea tineretului extrașcolar și premilitar.

– **1 august**: la numai câteva ore după primul mare bombardament asupra Ploieştiului (175 de avioane anglo-americane), înregistrează pe peliculă rafinăriile aflate în flăcări;
– **august**: după un scenariu scris de Ministerul Marinei, la solicitarea serviciului de propagandă al Marinei Germane, încep filmările la un documentar despre exerciţiile marinei militare în Marea Neagră: MARINARII NOŞTRI LA DATORIE – regie şi imagine: **Ovidiu Gologan**, Ion Cosma.
– **9-18 septembrie**: aflat la Albeşti şi Sighişoara, începe filmările la o coproducţie O.N.C. – „Deutsche Wocherschau" (Berlin), continuate şi în lunile **octombrie** şi **noiembrie**: O ZI DE TÂRG LA SIGHIŞOARA – documentar; scenariu, regie – Fritz Kramp; Asistent regie: **Ovidiu Gologan**; imagine – Wilhelm Giess, **Ovidiu Gologan**.
– JOCURI DIN BĂTRÂNI – documentar; scenariu, regie, imagine – **Ovidiu Gologan**, Ion Cosma. Filmat la Craiova, cu ocazia „Săptămânii Olteniei", filmul conţine două jocuri (din Bucovina şi Oltenia);
– OUĂ ÎNCONDEIATE – documentar al celor doi: Ovidiu Gologan, Ion Cosma. S-au filmat la Bran 240 m negativ, montat şi prezentat în cadrul Jurnalului O.N.C.-U.F.A. nr. 10/1944.

● **1944 – 4 şi 15 aprilie**: filmează ravagiile produse de cele 170 de bombardiere anglo-americane „Liberator" (aparţinând escadrilei 47, care a decolat la ora 10,30 de pe trei aeroporturi italiene) care s-au năpustit asupra Bucureştiului la ora 12,32 şi, respectiv, 13,45.
– **1 august**, Bucureşti: înregistrează pe peliculă dezastrul produs de alt raid al bombardierelor americane asupra Capitalei;
– **24 august**: din proprie iniţiativă, la ora cinci dimineaţa, con-

ducând o motocicletă cu ataş, pe ruta Tâncăbeşti-Periş, ajunge în Bucureşti şi filmează luptele de la podul Băneasa, morţii şi răniţii primelor ore la Insurecţiei armate, convoaiele de prizonieri, apoi, în centru, Palatul regal bombardat, Teatrul Naţional fumegând, Universitatea, Ateneul şi alte clădiri distruse.

– **25 august**: filmează ravagiile produse de bombardamentele germane, ca represalii la actul insurecţional de „eliberare" a României.

– **26 august**: împreună cu Ion Cosma, filmează pe aeroportul Popeşti-Leordeni îmbarcarea prizonierilor americani şi englezi în bombardierele aterizate în vederea repatrierii. În iureşul evenimentelor, Gologan s-a urcat într-un avion împreună cu prizonierii, dorind să-i filmeze şi din interior. Motoarele au pornit, uşa s-a închis „şi dacă n-aş fi intervenit eu să strig şi să bat cu pumnii în uşa care se închisese pentru plecare – îşi reaminteşte Ion Cosma – el ar fi făcut în cel mai fericit caz o plimbare până la Foggia, în Italia".

● **30 august**: filmează primirea entuziastă făcută de către populaţia Bucureştiului primelor unităţi ale armatei sovietice, întâmpinate cu flori, drapele şi urale;

– înregistrează pe peliculă mitingul din Piaţa Universităţii (voluntarii înrolaţi în armata română pentru eliberarea Transilvaniei), primul miting pe stadionul ANEF (depunerea jurământului militar).

● **23 septembrie**: se desfiinţează Secţia Propagandă a Marelui Stat Major, din care făcea parte şi Gologan. Operatorii trimişi pe front, în prima linie, nu sunt agreaţi de „eliberatorii" sovietici. Pentru a fi ascunşi de furia consilierilor Armatei Roşii, realizatorii filmelor anticomuniste au fost

„blocaţi" la centru: căpitanul **Constantin Panţu**, locotenentul **Traian Popescu-Tracipone**, soldaţii **Ion Cosma** şi **Ştefan Dominicovschi**. Alături de această elită a ONC-ului, şi **sergentul Ovidiu Gologan**.

– **noiembrie**: reluându-şi activitatea de reporter de război, filmează luptele pentru eliberarea **Ungariei**.

– **18 decembrie**: pe teritoriul Cehoslovaciei, alături de armatele aliate, riscându-şi de nenumărate ori viaţa, filmează luptele crâncene din munţii Tatra.

● **1945 – 6 martie**: filmează sincron instaurarea primului guvern revoluţionar-democratic, prezidat de dr. Petru Groza; apoi imaginea la REFORMA AGRARĂ (Jean Mihail) ;

– PRIMUL 1 MAI LIBER – Ediţie specială, Jurnal sonor ONC;

– 9 MAI, ZIUA VICTORIEI – Ediţie specială, Jurnal sonor ONC;

● **5-19 mai**: sub controlul politic al consilierilor sovietici, filmează la Tribunalul Poporului din Bucureşti un proces notoriu în epocă: – CONFRUNTAREA UNOR CRIMINALI DE RĂZBOI CU VICTIMELE LOR – **comentariul** Pen Rozopol, Zaharia Stancu; imaginea: Nicolae Simionov, **Ovidiu Gologan**, Ion Cosma, Vasile Gociu, Iura Stoica. Montajul e terminat la **15 iunie**, copia standard la 25 iunie, film nedifuzat oficial.

– CÂNTECUL BRAZDEI (FRONTUL PLUGARILOR) – documentar de **Jean Mihail**; imaginea **Ovidiu Gologan** împreună cu un grup de operatori; film comandat de gruparea condusă de Petru Groza.

– **23 august**: împreună cu **Ion Cosma**, **Constantin Panţu**, **Vasile Gociu** şi **Traian Popescu-Tracipone**, filmează defilarea pe sub Arcul de Triumf din Bucureşti a trupelor

române, imagini care vor alcătui o Ediţie specială a Jurnalului sonor ONC.

– **8 noiembrie**: de ziua regelui, în Piaţa Palatului s-a organizat o mare demonstraţie soldată cu ciocniri între cei aproximativ 50.000 de anticomunişti şi comuniştii sprijiniţi de poliţie. Ambuscada s-a soldat cu 11 morţi, sute de răniţi (între care şi studentul la arhitectură, viitor operator Mircea Sterescu, împuşcat în picior) şi câteva mii de arestări. În 1964, **Ovidiu Gologan** îşi reamintea: **„La început era linişte. Muncitorii manifestau paşnic. Tocmai veniseră două camioane cu muncitori de la Griviţa Roşie. Maniştii au tăbărât asupra lor, i-au înconjurat şi au dat foc camioanelor. Eu filmasem până atunci câteva bobine, pe care am avut inspiraţia să le dau cuiva, să le păstreze. Când a început ambuscada, au tăbărât vreo 30 de oameni pe mine – mă văzuseră filmând – mi-au luat aparatul, au scos pelicula care era înăutru şi i-au dat foc. Materialul pe care am reuşit să-l salvez există şi azi."**

● **1946 – 1 iunie**: cutremurat, filmează la Jilava executarea Mareşalului Ion Antonescu, condamnat la moarte în urma sentinţei Tribunalului Poporului (20 mai). Din cauza unei blocări a aparatului, momentul împuşcării este amânat cu câteva minute.

– FLOAREA REGINEI/LEGENDA FLORII DE COLŢ – **scurt metraj,** ficţiune, adaptare a unui basm de Carmen Sylva, Regina Elisabeta a României. Film de Paul Călinescu; imaginea – **Ovidiu Gologan**, Wilfried Ott, asistent Ilie Cornea.

– CASA ALEGĂTORULUI – documentar realizat cu ocazia primelor alegeri parlamentare (**19 noiembrie**).

- **1947** – VIAŢA NOUĂ – lung metraj în două serii, realizat în comuna Pechea, judeţul Galaţi, despre prima gospodărie colectivă.

– filmează vizita Mareşalului Tito la Bucureşti, apoi evenimentele generate de abolirea monarhiei şi proclamarea, la **30 decembrie**, a Republicii Populare Române.

- **1948** – LUPTA POPORULUI ROMÂN PENTRU DEMOCRAŢIE – regia – Jean Mihail;

– CÂNTECE ŞI DANSURI DIN BANAT – documentar etnografic; scenariu, regie, imagine: **Ovidiu Gologan, Ion Cosma**. Început în 1943, film nedifuzat; nenumărate subiecte pentru Jurnalul sonor ONC, din **februarie** (înfiinţarea P.M.R.) până în **noiembrie**.

- **1949 –** SCRISOAREA LUI ION MARIN CĂTRE „SCÂNTEIA" **–** documentar de Victor Iliu (primul său film independent). Premiera: **18 martie** 1950.

– CUPA TINERETULUI MUNCITOR – autor: Jean Mihail; imaginea: Ion Cosma, **Ovidiu Gologan**, Nicolae Marinescu, Cornel Dumitrescu.

- **1950** – SĂ PREVENIM INCENDIILE (ANTIFOC) – documentar de Ovidiu Gologan şi Vasile Gociu.

– 1 MAI: **Ovidiu Gologan,** în colaborare cu alţi operatori.

**–** PRIMA EXPOZIŢIE INDUSTRIALĂ A U.R.S.S. ÎN BUCUREŞTI **–** autori: **Ovidiu Gologan,** Ion Cosma;

– se înfiinţează Institutul de Artă Cinematografică, al cărui prim **director** este numit **Victor Iliu**. La solicitarea acestuia, Ovidiu Gologan, vreme de doi ani, predă cursuri la anul de specializare, **Facultatea de Operatorie**, alături de **Ion Cosma** şi **Constantin Dembinscki**;

– **18 noiembrie**: înmormântarea prietenului său, operatorul Vasile Gociu, mort într-un accident de avion.

● **1951** – AL DOILEA FESTIVAL MONDIAL AL TINERETULUI LA BUCUREŞTI – imaginea: în colaborare;

– 7 ANI DE LA ELIBERARE – documentar de: Andrei Feher (Andrew White), Herman Rabinovici.

– VIAŢA ÎNVINGE – Scenariul : Aurel Baranga, Dinu Negreanu; regia – Dinu Negreanu; imagine: Jiri Bronec, Ion Cosma, **Ovidiu Gologan**, Aurel Samson. Exterioarele s-au filmat la Reşiţa, interioarele la Praga.

– SPORT ŞI PRIETENIE LA POIANA BRAŞOV (A 9-A EDIŢIE A JOCURILOR MONDIALE UNIVERSITARE DE IARNĂ) – documentar; regia: Puiu Constantinescu; imaginea: **Ovidiu Gologan**, Ion Cosma.

● **1952** – La Festivalul internaţional de la Karlovy Vary (ediţia a III-a), obţine o **Menţiune** pentru Jurnalul de actualităţi (alcătuit din 3 subiecte, două filmate de Ion Cosma şi unul de Ovidiu Gologan). Din juriu făceau parte: Umberto Barbaro, Georges Sadoul, Jerzy Toeplitz.

● **1953** – NEPOŢII GORNISTULUI – scenariul: Cezar Petrescu, Mihai Novicov; regia: Dinu Negreanu; imaginea: Ovidiu Gologan, Wilfried Ott.

– ZIUA TINERETULUI DIN R.P.R. – documentar de **Ovidiu Georgescu**, **Gheorghe Vitanidis** (**debut**); imaginea: **Ovidiu Gologan**, **Laurenţiu Mărculescu**, **Doru Segal**, **Constantin Ciubotaru**.

– DIN VIAŢA COPIILOR COREENI, DIN R.P.R. – documentar de **Gheorghe Turcu**.

– începe perioada de pregătire a filmului NICOLAE

BĂLCESCU; realizează probe filmate cu regizorii **Victor Iliu**, **Sorana Coroamă** şi **Jean Georgescu**, avându-l ca interpret principal pe Mihai Popescu.

● **1954** – CU MARINCEA... E CEVA – regia: **Gheorghe Turcu**;
– GELOZIA, BAT-O VINA – regia: **Elena Negreanu**, **Traian Fericeanu**;
– începe perioada de pregătire şi realizează probe filmate cu **Victor Iliu** pentru filmul ALARMĂ ÎN MUNŢI, preluat de Dinu Negreanu.

● **1955** – începe perioada de pregătire şi realizează probe filmate cu **Victor Iliu** pentru LENŢA, după scenariul lui **Francisc Munteanu**;
– DUPĂ CONCURS – regia: **Gheorghe Naghi**.

● **1956 – 7 martie**: Prin Decretul 133, i se conferă „Ordinul muncii", clasa a III-a, pentru merite deosebite în munca de creaţie;
– **1 iunie** – **15 iulie**: Efectuează un schimb de experienţă la Moscova, unde îi cunoaşte personal pe **Serghei Urusevski**, **Eduard Tissé**, **Leonid Kosmatov**, **Serghei Gherasimov** – regizorul sovietic ce i-a avut ca studenţi pe **Mircea Săucan** şi **Gheorghe Turcu**;
– LA MOARA CU NOROC – regia: Victor Iliu. Cu: Constantin Codrescu, Geo Barton, Ioana Bulcă (**debut**), Colea Răutu, Marietta Rareş, Gheorghe Ghiţulescu, Benedict Dabija (**debut**), I. Atanasiu-Atlas, Willy Ronea, Valeria Gagealov, Sandu Sticlaru (**debut**), Aurel Cioranu, Olga Tudorache (**debut**). Regizor secund: Liviu Ciulei. Operator secund:

Ştefan Horvath. Premiera de gală: **20 ianuarie** 1957. Prezentat la Cannes, în **mai** 1957.

- **1957 – 23 mai**: La Casa de cultură a studenţilor din Bucureşti, are loc şedinţa publică de deschidere a primului **cineclub** din Republica Populară Română, înfiinţat din iniţiativa tinerilor **Geo Saizescu** (24 ani) şi **Paul Barbăneagră** (28 ani). **Ovidiu Gologan** e invitat în prezidiul de onoare, alături de regizorul francez **Louis Daquin**, şi de cineaştii **Jean Georgescu**, **Ion Popescu-Gopo**, **Ion Bostan** şi **Ion Cosma**.

- **1958** – B2 (BIVOLIŢELE) – comedie; filmări întrerupte spre final (scenariul – I.D.Sîrbu); reluat peste zece ani, sub denumirea: **„Corigenţa domnului profesor"**; regia – Haralambie Boroş.

- **1959** – LA TÂRG – publicitar de Ovidiu Gologan.

- **1960** – LOTO CENTRAL – publicitar de Ovidiu Gologan.

- **1961** – ZIUA UNEI ARTISTE – medalion cinematografic: **Lucia Sturdza Bulandra**; scenariul: Valentin Silvestru; regia: Gheorghe Tobias; imaginea: Ovidiu Gologan, Wilfried Ott.

- **1962** – MEDALION CARAGIALE – (?) – regia Aurel Miheleş.

- **1963** – LUMINĂ DE IULIE – prim film color de Ovidiu Gologan; scenariul: Fănuş Neagu, Vintilă Ornaru; regia – Gheorghe Naghi.

- **1964** – PĂDUREA SPÂNZURAŢILOR – scenariul: Titus Popovici; regia: Liviu Ciulei. Cu: Victor Rebengiuc, Liviu Ciulei, Ştefan Ciubotăraşu, Gyorgy Kovacs, Ana Szeles, Gina Patrichi (**debut**), Andrei Csiki, Emmerich Schaffer

(**debut**), Costache Antoniu, Emil Botta, Laszlo Kiss, Nicolae Tomazoglu, Constantin Brezeanu, Ion Caramitru, George Aurelian, Mihai Mereuţă, Gheorghe Cozorici, Angela Moldovan, Mariana Mihuţ (**debut**), Toma Caragiu, Nae Roman, Valeriu Arnăutu, Francisc Bencze, Jean Reder, Alexandru Polizu, Radu Dunăreanu, Luchian Botez, Constantin Lipovan, Valeriu Lefescu, Tedi Dimitriu. Premieră de gală: **16 martie 1965**, cinema „Patria". **Premiul de regie**, Cannes, 1965; **Marele Premiu**, Mamaia, 1965; **Premiul de interpretare feminină** (Ana Szeles), Mamaia 1965; **Premiul pentru cea mai bună imagine**, Mamaia, 1965 şi **Premiul de excelenţă (Marele Premiu)** al Congresului UNIATEC, Milano (14-17 octombrie);

- **23 august**: Obţine, pentru a cincea oară, titlul de **fruntaş în producţie**.

- **1965 – 17-22 iunie**: Împreună cu M. Angelescu (Animafilm), participă la **Festivalul internaţional al filmelor de scurt metraj** de la Cracovia, Polonia.

- **1966** – Face parte din delegaţia română trimisă la Praga, în vederea achiziţionării de filme. În cele nouă zile participă (ca simplu spectator) şi la Congresul UNIATEC;

– **iunie**: Mihnea Gheorghiu îl invită să facă parte din **Juriul Festivalului de la Mamaia**, ediţia a III-a;

– **noiembrie**: Este ales membru în Direcţia Artistică a Cinematografiei;

- **1967 – 28 martie-5 aprilie**: Împreună cu Petre Sălcudeanu, Marga Barbu şi Amza Pellea, participă la **Săptămâna filmului românesc** de la Roma;

– **octombrie**: Arhiva Naţională de Filme editează, în 350 de exemplare, traducerea **„Manualului operatorului"** de Charles

G. Clarke, volum al cărui revizor tehnic este **Ovidiu Gologan**;
– CORIGENŢA DOMNULUI PROFESOR;
– **20-31 decembrie**: Împreună cu **Lucian Bratu** şi **Ion Dichiseanu**, participă la **Retrospectiva filmului românesc**, la Moscova.

● **1968 – ianuarie**: Premiera de gală a comediei muzicale intitulată DE TREI ORI BUCUREŞTI, trei scheciuri realizate de **Horea Popescu**, **Ion Popescu-Gopo** şi **Mihai Iacob**, **Ovidiu Gologan** filmându-l doar pe cel intitulat: – ÎNTOARCEREA.
– AVENTURILE LUI TOM SAWYER – (coproducţie româno-vestgermană); regia: **Wolfgang Liebeneiner**, **Mihai Iacob**; imaginea: **Ovidiu Gologan**, **Robert Lefevre**. Varianta pentru televiziune, realizată de **Franco London Film** obţine, în acelaşi ani, **Marele Premiu MIFED**, decernat la Milano;
– MOARTEA LUI JOE INDIANUL – (seria a doua a filmului anterior).

● **1969** – F.M.U.A.B. (FABRICA DE MAŞINI UNELTE BUCUREŞTI) – autor unic – **Ovidiu Gologan**. Film de reclamă, nedifuzat pe ecrane.
– AMINTIRI BUCUREŞTENE – **comentariul**: George Macovescu; regia: **Radu Gabrea (debut)**; imaginea: **Ovidiu Gologan**, **Dinu Tănase**.

● **1970** – CASTELUL CONDAMNAŢILOR – regia: Mihai Iacob.
– VIN APELE – documentar de **Mihai Iacob**.
– **23 august**: În cadrul **Zilelor filmului românesc** desfăşurate la Moscova, prezintă filmul „Castelul condamnaţilor";
– FACEREA LUMII – scenariul: **Eugen Barbu**; regia: **Gheorghe Vitanidis**.

● **1971 – 23 august**: Cu ocazia **Zilelor filmului românesc**, prezintă „Facerea lumii" la **Sofia**, apoi la **Plevna** şi **Lovici**.

- **1972** – moare **Florica Gologan**, mama sa, în etate de 83 de ani;
- – CIPRIAN PORUMBESCU – scenariul, regia: Gheorghe Vitanidis; imaginea: **Ovidiu Gologan**, **Aurel Kostrakiewicz**.
- **1973** – este ales **membru** al Juriului desemnat să acorde **Premiile ACIN** pe anul 1972;
- – **10-19 aprilie**: În laboratoarele de la Moscova, efectuează transpunerea filmului „Ciprian Porumbescu" pe ecran panoramic;
- – face parte din **Juriul Festivalului „Pelicanul de aur"**, pentru decernarea premiilor acordate cineamatorilor (ediţiile din 1973 şi 1974).
- **1974** – membru al Juriului **Festivalului „Cupa de cristal"** pentru decernarea premiilor filmului documentar, organizat de Studioul „Alexandru Sahia";
- – **mai**: este scos la pensie pentru limită de vârstă;
- – primeşte Medalia **„30 de ani de la Eliberarea ţării de sub dominaţia fascistă"**, decernată pentru merite deosebite în muncă;
- – **25 iulie-2 august**: împreună cu **Jean Georgescu**, participă la **Festivalul internaţional al filmului** de la **Pola**, **Iugoslavia**;
- – Sărbătorit în cadru festiv, primeşte **Marele Premiu ACIN** pentru întreaga activitate şi contribuţie deosebită la dezvoltarea artei cinematografice româneşti.
- **1975** – Membru al **Juriului pentru decernarea Premiilor ACIN** pe anul 1974;
- – Membru al **Consiliului de conducere al ACIN**.
- **1978** – **martie**: Cinemateca Română organizează un **ciclu de filme** dedicat operatorilor. Ovidiu Gologan nu este inclus.
- **1982** – **26 aprilie**, Bucureşti: Se stinge din viaţă cu câteva zile înainte de a împlini vârsta de 70 de ani.

# Cuprins

## În aceeași serie au apărut



*„Figura centrală a lui Ovidiu Gologan domină un secol întreg, al XX-lea, din istoria cinematografului românesc și va trece, cu certitudine și în secolul viitor. Nu doar ca operator de film, ca director de imagine, ci ca personalitate de cineast absolut. Și, dincolo de istoria noastră, în cea universală a istoriei filmului."*

*FLORIAN POTRA, 1982*

*„Eu, cu toată ființa mea, îți jur - dragă Ovidiu Gologan - îți sărut mâinile și sufletul (dacă se poate asta), sufletul tău de MARE ARTIST."*

*COLEA RĂUTU, 1971*

ISBN 973-98144-8-4

CENTENARUL CINEMATOGRAFULUI ROMÂNESC